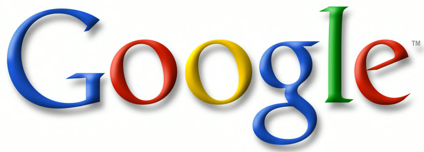
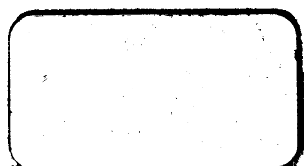




NAD

Bartels

Kritiker und Kritikaster

Pro domo et pro arte

von

Adolf Bartels

Eduard Avenarius
Leipzig 1903

Preis M. 1.—

Kritiker und Kritikaster.

Pro domo et pro arte.

Von

Adolf Bartels.

Mit einem Anhang:

Das Judentum in der deutschen Literatur.

Leipzig.
Eduard Avenarius.
1903.

2. German literature - Jewish authors

2 D

Dem

löblichen Goethebund

aufs angelegentlichste empfohlen.

Breslauer, 24 Aug 1944

Vorwort.

Obwohl ich im Grunde nicht einsehe, weshalb dieses Büchlein eines Vorworts bedarf, da ja das pro domo auf dem Titelblatte steht und die Einleitung alles sonst noch Nötige vorbringt, so will ich doch hier zum Anfange noch ganz ausdrücklich erklären: Diese Schrift ist sehr persönlich und durch und durch subjektiv, eine jener Schriften, die man schreibt, wenn man des trocknen Tons einmal gründlich satt ist. Und ich bezweifle nicht, daß alle meine Menschlichkeiten in ihr anzutreffen sind, wie sich denn auch meine literarischen Eigenheiten, das häufige Hebbel-Zitieren z. B., finden. Dennoch glaube ich ein für viele Deutsche recht nützlich zu lesendes Büchlein geschrieben zu haben.

Büsum an der Nordsee, Ostern 1903.

Adolf Bartels.

Inhalt.

Einleitung.

Persönliches.

Der große Streit Hermann Sudermanns mit der Berliner Kritik oder die Hermannsschlacht, wie ihn der Berliner jüdische Witz nicht sehr geschmackvoll taufte, hat in den nationalen Kreisen Deutschlands und bei den „Provinzleuten“ viel Gaudium erregt, das Gaudium der Tertii gaudentes natürlich, die Schadenfreude, die ja nach dem Sprichwort die reinste Freude ist. Eine Ahnung, daß man dem Nimbus Berlins schade, ging denn auch dem einen oder dem andern Literaturinteressenten der Reichshauptstadt auf, und der Dichter des „Kleinen Journals“ beeilte sich, seine Befürchtungen in die scheinbar so leichten Herzens spottenden Verse zu kleiden:

„Zu lautem Lärmen ward die Stille,
Auf dem Parnasse gährt's und brennt's.
Wo bleibt die Lieb zur eignen Kille
Im Sinn des alten Testaments?
Bald steht die ganze Welt in Flammen,
Da hilft kein Bitten und kein Flehn:
Hält die Mespoche nicht zusammen,
So muß die Erde untergehn.“

Es ist ja bekannt genug, daß Hermann Sudermann und auch viele seiner Gegner nicht zu den Leuten zu rechnen sind, deren „Nase ist wie der Turm auf dem Libanon, der gen Damaskus siehet“, aber die Empfindung, daß das moderne Berliner Theater und die Berliner Kritik zusammen gehören, daß der Geist wenigstens der Mespoche über ihnen ist, ist darum doch die richtige, Freund und Feind teilen sie. Der Streit um die Berliner Kritik war ein

niedlicher Hausskandal, wobei viel Lärm gemacht und etliche Fensterscheiben eingeschlagen wurden — die deutsche Kunst geht er bitter wenig an, höchstens hat er symptomatische Bedeutung für den Schwächezustand, in dem sich die sogenannte Vorherrschaft Berlins bereits befindet. Die Literaturgeschichte aber wird ihn kaum zu verzeichnen brauchen oder doch nur als eines jener Kuriosa, die dem gelehrten Forscher späterer Zeiten nicht einmal einer Doktordissertation würdig erscheinen.

So brauche ich wohl kaum ausdrücklich zu versichern, daß ich mit diesem Büchlein über Kritik weder Hermann Sudermann beispringen, noch die Berliner Kritik zu ihrem „Sieg" beglückwünschen, noch mich zum Richter über beide Parteien aufwerfen will. Gott behüte mich! Über Sudermann bin ich mir schon 1893 bei der Aufführung seiner „Heimat", die ich als Theaterkritiker in Frankfurt am Main erlebte, endgültig klar geworden und habe ihn seitdem sehr scharf, wenn auch, wie ich glaube, immer „ästhetisch" bekämpft. Wie ich aber gar dazu kommen sollte, für die Berliner Kritik etwas übrig zu haben, ist mir erst recht unerfindlich; denn sie hat mir, mit ganz geringen Ausnahmen, bis auf diesen Tag nur Böses getan, ich habe mir meine Stellung „trotz ihrer" errungen. Meinen „Dummen Teufel" und meine späteren Romane hat sie im ganzen totgeschwiegen, mein Hauptmannbuch mit allen Mitteln zu vernichten gesucht, meine „Deutsche Dichtung der Gegenwart" höchstens süßsauer gelten lassen; sie hat mir einen zu keiner Zeit bei mir existierenden Haß auf Berlin im allgemeinen (wo ich als Student oder besser angehender Schriftsteller längere Zeit gelebt, und wo ich noch vor zwei Jahren mehrere Monate als Aushilfskritiker fungiert habe) angedichtet und mich als „Provinzler" auf die allerengste Heimatkunst festzunageln versucht, obschon es vielleicht wenig deutsche Schriftsteller giebt, die so mannigfach umhergeworfen worden, so in ganz Deutschland zuhause sind wie ich, und obgleich ich immer ein Vorkämpfer der großen realistischen Kunst gewesen bin und die Heimatkunst nur als Mittel der Gesundung empfohlen habe. Auch die lächerliche Erfindung einer „Kunstwart-Clique" geht wohl von Berlin aus, wagte doch dort sogar jemand, Ferdinand Avenarius

und mir das „manus manum lavat“ vorzuwerfen, obwohl Avenarius kaum je über mich und ich nur dann über ihn geschrieben, wenn es, wie in Literaturgeschichten und Bücherübersichten, unvermeidlich war — denn man kann doch zweifellos nicht verlangen, daß ich an solchen Orten Bücher, die ich schätze, einfach weglasse, weil ich zufällig an dem Blatte des Verfassers mit arbeite, und überdies war den Lesern des „Kunstwarts“, in dem die Bücherübersichten erschienen, mein Mitarbeiter-Verhältnis zu Avenarius nicht nur hinreichend bekannt, sondern dieser pflegte auch noch ausdrücklich darauf hinzuweisen. So wenig haben die Mitarbeiter des „Kunstwarts“ je eine Clique gebildet, daß noch heute die schärfsten Gegensätze zwischen ihnen existieren, und im besonderen kann ich von mir, wenn es denn erlaubt ist, den Schleier ein wenig zu lüften, sagen, daß ich meine heftigsten Kämpfe politischer und ästhetischer Natur nicht an der Öffentlichkeit, sondern im Briefwechsel mit Ferdinand Avenarius ausgefochten habe. Das mag hier genügen. Nein, ich habe sicher keine Ursache, der Berliner Kritik dankbar zu sein, und ich werde ihr meine natürlich unmaßgebliche Meinung von ihr niemals verhehlen. Aber der Bundesgenosse Sudermanns werde ich darum noch lange nicht.

In Wahrheit ist dies Büchlein die Verwirklichung einer sehr alten Idee, die, wie ich glaube, in die Zeit zurück geht, wo man mich wegen meines Hauptmannbuches mißhandelte. Es war manchmal wirklich ein wenig stark, was da geleistet wurde — so besinne ich mich auf einen Kritikus, der keck behauptete, ich hätte Schlenther ausgeschrieben, obwohl mein Buch ein halbes Jahr vor dem Schlenthers erschienen ist und auch die frühere Jahreszahl trägt — und daher mag ich damals beschlossen haben, besonders „merkwürdige“ Kritiken zu sammeln und später einmal eine aus Polemik und positiver Untersuchung gemischte Schrift über die Kritik zu verfassen. Die Sammlung ist sehr umfangreich geworden, bin ich ja doch, wie man behauptet, der „bestgehaßte“ Mann der deutschen Literatur der Gegenwart — o, ich bin nicht sehr stolz darauf —, aber, wie das Schicksal nun spielt, in dem Augenblick, wo ich sie brauche, jetzt, wo ich Lust und Muße zu der kleinen Arbeit habe, kann ich nicht an die Sammlung heran; denn ich bin seit einem Jahr

auf Reisen, und sie ist in einer meiner vielen Bücherkisten vortrefflich verpackt — ich weiß nur leider nicht, in welcher. Glücklicherweise ist inzwischen meine „Geschichte der deutschen Literatur" vollendet worden, und, indem ich mir jetzt vom Verlag die Kritiken über sie senden lasse, finde ich, daß auch in ihnen alle nur denkbaren Arten von Kritikern und Kritikastern vertreten sind. Und so kann ich denn schreiben. Lohnt es sich aber? Ist es klug? Ja, danach habe ich in meinem Leben niemals gefragt. Das ist wahrscheinlich, daß ich die verschiedenen Stadien der Gemütsstimmung, die jeder lange Jahre in der Literatur stehende Schriftsteller durchmachen muß, so ziemlich hinter mir habe; alle habe ich sie durchempfunden, die Hoffnungsfreudigkeit zuerst und dann die beginnende Enttäuschtheit, die nervöse Erregung, die sich so leicht einstellt, und dann den steigenden Groll, die heftige Erbitterung und dann die extreme Verzweiflung, den schmerzlichen Pessimismus und dann die dumpfe Gleichgültigkeit, die „absolute Wurschtigkeit" und dann die heitere Gleichgültigkeit — und jetzt bin ich wohl gar schon beim „Humor" angelangt. Also warum noch schreiben? Auch die heftigsten Angriffe der Kritik, die größten Gemeinheiten erbitterter Feinde können dem natürlich wenig anhaben, der, wie ich, zwanzig Jahre lang um die nackte Existenz gerungen und nichts weiter davon getragen hat, als eine erschütterte Gesundheit und — ich will nicht ungerecht sein — die Anerkennung engerer Kreise, zu denen doch auch ein Teil der deutschen Kritik gehört. Doch bin ich immer der Ansicht gewesen, daß man nicht alles durchgehen lassen darf, daß man wenigstens hin und wieder das Weiße in den Augen des Gegners sehen muß, und Gott sei Dank, das ehrliche Kämpfen macht mir auch immer noch Vergnügen. Also los! Das versteht sich von selbst, daß ich nicht bloß pro domo, daß ich auch pro arte schreibe, also, indem ich meine Gegner angreife, nicht nur Personen, sondern auch Prinzipien in ihnen sehe und aus dem Kampfe Gewinn für die Theorie der Kunst und der Kritik ziehe. Ja, das habe ich mir vorgenommen, das Positive soll überwiegen in dieser Schrift, ich will wichtige grundsätzliche Dinge, die seit den Tagen Lessings oder wenigstens Hebbels kaum mehr gründlich in Deutschland

erörtert worden sind, aufs neue scharf ins Auge fassen und sehen, ob wir inzwischen neue Aufgaben und neue Maßstäbe für die Kritik gewonnen haben. Und um ganz ab ovo anzufangen, stelle ich zunächst die Frage: Brauchen wir überhaupt eine Kritik?

Da liegt noch Sudermanns Broschüre vor mir — ich gedachte zuerst sie als Sprungbrett zu benutzen, um in die Materie hineinzukommen, aber selbst dazu ist sie zu oberflächlich. Zufällig lese ich:

„Laut schreien sie es in alle Gassen hinaus: Die Produktion versagt!

Wenn sie versagt, wenn sie mutlos, gebrochen am Boden liegt, wer hat sie lahm geschlagen? — — —

Wer hat das Publikum aus den Theatern gejagt?

Wer hat uns die Darstellungen unserer Klassiker verleidet?

Wer hat die Parteimeute groß gezogen?

Wer hat die Zugstückwirtschaft zur Notwendigkeit gemacht?

Wer hat uns den Frühling verdorben, der vor einem Jahrzehnt dem deutschen Drama erblühen wollte?"

Und Sudermann erwartet, daß ihm tausendstimmig die Antwort „die Kritik" entgegenschalle, die Berliner Kritik aber entgegnete: „Ihr Dichter selber".

Wie wäre es, wenn man ganz einfach und der Wahrheit gemäß antwortete: „Das Judentum"?

Doch davon später!

Brauchen wir eine Kritik?

Als die Aufgabe der Kritik gilt seit alter Zeit: Alles zu prüfen, das Schlechte zu verdammen, das Gute zu empfehlen. Oder, wie Hebbel, von dem ich also ausgehe, es einmal ausführlicher sagte: „Die Kritik hat zwiefache Pflichten zu erfüllen. Ihre Hauptaufgabe ist, die auftauchenden Erscheinungen in ihrem Verhältnisse zur Literatur zu würdigen, das Bedeutende einzuregistrieren, das Mittelmäßige und Verwerfliche zurückzuweisen. Sie soll jedoch nicht minder auf die Autoren Bedacht nehmen, sie soll den schon fertigen und gemachten die gehörige Stellung zum Publikum vermitteln, bei den angehenden und unentwickelten aber Sorge tragen, daß sie nicht ihre Zukunft im Keime ersticke, indem sie über ihre Vergangenheit, wie diese sich in einer unausgegohrenen Produktion abspiegelt, den Stab bricht. Der letztgedachten Forderung Genüge zu tun, muß schwer sein, denn es ist selten geschehen: Was gehört denn aber großes dazu? Die Kritik soll jung bleiben, sie soll sich erinnern, daß sie nur lernend lehren darf, sie soll demütig bei jedem neuen und frischen Ton des Lebens und der Jugend in die Schule gehen und den Unterricht gern mit ihrer aufgespeicherten Weisheit bezahlen; sie soll vor allem nicht vergessen, daß sie in dem Augenblick, wo sie übermütig wird, wo sie auf eigene Hand und für sich selbst zu leben anfängt, zu leben aufgehört hat." Das ist alles goldene Weisheit, aber die landläufige Kritik aller Zeiten hat sich wenig um sie gekümmert, und wenn man solche Forderungen gar in unserer Zeit an die schreibenden Kritiker stellte, würde man einfach ausgelacht werden. Die Kritik demütig sein? Nein, das kommt dem Künstler zu, sagt man jetzt. Doch, ich will nicht bloß unsere Kritik anklagen: die Produktion

ist in unseren Tagen so ungeheuer angeschwollen, man tritt, auch, wenn man talentlos ist, oft mit solcher Unverfrorenheit auf, man jagt dem gemeinen Erfolge so skrupellos nach, daß es wenigstens den Durchschnittskritikern nicht zu verdenken ist, wenn sie eine fast allgemeine Verachtung aller Produzierenden hegen. Zumal der einflußreiche Zeitungskritiker bekommt sehr selten Gelegenheit, künstlerische Selbstachtung kennen zu lernen. Und dann das liebe Publikum, für das man angeblich kritisiert — hat es im Grunde je auf die ernste Kritik gehört, sind nicht in der Regel die seine Lieblinge geworden, vor denen sie warnte, während die der Beachtung Empfohlenen heute im Zeitalter der Tantiemen und des Urheberrechts genau so schwer zu kämpfen haben wie in früheren Tagen? Das alles ist gar nicht zu bestreiten, und so wird denn wohl der Satz richtig sein, daß Künstlertum, Kritik und Publikum einer Zeit sich immer genau entsprechen, eins des anderen würdig ist. Die Frage ist nun, ob man nicht die Kritik aus diesem Zusammenhange einfach ausschalten könnte, ob das geistige Vermittlergeschäft, das sie doch nur schlecht erfüllt, nicht, wie so viele Vermittler- und Zwischenhändlergeschäfte, überflüssig ist und durch „direkten Verkehr" zu ersetzen wäre, zumal die reale Vermittlung ja doch durch Theaterdirektor und Sortimenter besorgt und von der Kritik nicht allzu stark beeinflußt wird. Wir wollen uns zur Beantwortung dieser Frage die moderne Kritik etwas näher ansehen.

Ihrem äußeren Berufe nach zerfallen die modernen Kritiker in zwei Abteilungen, in Kritiker für Zeitungen und Kritiker für Zeitschriften, Tageskritiker und Fachkritiker könnte man am Ende auch sagen, zwischen denen der Unterschied der ist, daß diese Zeit haben, jene nicht. Selbstverständlich gibt es auch Kritiker, die beides sind, doch pflegt dann in dem betreffenden Manne der Tageskritiker zu überwiegen, während der eigentliche Fachkritiker für die Tageskritik in der Regel überhaupt nicht brauchbar ist. Das deutsche Theater, um mit diesem „Objekt" der Kritik zu beginnen, „unterliegt" vollständig dem Tageskritiker. Es erscheinen ja zwar auch in unseren Revuen Übersichten über die Leistungen der (Berliner) Theater, aber da die Novitäten eines Monats ziemlich zahlreich zu

sein pflegen, mangelt es auch dort an Raum, auf die einzelnen Stücke gründlich einzugehen, und sorgfältige Analysen oder Reproduktionen dramatischer Werke sind infolgedessen seit langem sehr selten in Deutschland. Man sollte denken, daß der von Sudermann sehr richtig konstatierte Einbruch der Philologen Schererscher Richtung in die Theaterkritik und moderne Literatur darin eine Änderung hervorgebracht hätte, aber das ist keineswegs der Fall gewesen, die Herren, die allerdings meist jüdischen Ursprungs waren, haben nur ihren Hochmut und ihr geistreichelndes Preziösentum in die Kritik hineingebracht und eher die Literaturgeschichte durch Tageskritik verdorben als die Tageskritik durch Literaturgeschichte aufgebessert. Lächerlich ist es natürlich, wenn Sudermann pro domo behauptet, sie hätten die Schlagworte „unliterarisch“ und „theatralisch“ in Aufnahme gebracht, da hat man schon seit den Tagen der Klassiker sehr scharf unterschieden, beispielsweise beruht Otto Ludwigs gesamte Schillerkritik im Grunde auf der Unterscheidung zwischen dramatisch und theatralisch, die übrigens nicht bloß Sudermann, sondern auch bedeutenderen Dichtern nie völlig klar geworden ist. — Also wirklich ästhetische Arbeit ist die Theaterkritik in Deutschland im allgemeinen nicht, sie trägt im ganzen Raisonnementscharakter und beruht durchweg auf Erfahrung, die ein Berliner Kritiker natürlich, wenn er ein leidlich gescheiter Mensch ist, nach und nach erwerben muß. Höheren dichterischen Leistungen gegenüber hat sie fast regelmäßig versagt; so ist es ja öfter konstatiert worden, daß Berlin z. B. die Bedeutung des Hebbelschen Dramas immer noch nicht begriffen hat und sich mit geringen Ausnahmen bei jeder Hebbelaufführung teils jämmerlich, teils infam zeigt, also sich einfach blamiert. Ferdinand Avenarius hat in seinem Kunstwartaufsatz gegen Sudermann (den er, wie ich bemerken muß, notgedrungen schrieb, da Sudermann ihm Berührung seiner Privatverhältnisse vorgeworfen hatte) die Ansicht ausgesprochen, wir hätten mehr honette Leute unter unseren Kritikern als früher, und auch der Kunststandpunkt werde entschiedener innegehalten als zur Lindau-Blumenthalzeit — ich weiß nicht, ob das für die Berliner Kritik ohne weiteres stimmt, am Ende muß man es so ausdrücken, daß die an-

ständigen Leute ästhetisch etwas besser, die unanständigen dafür aber auch noch bedeutend schlechter geworden sind. Auch das immer häufiger gewordene Hineintragen politischer Gesichtspunkte in die Theaterkritik ist kein Fortschritt, um so weniger, als man als Theaterkritiker wohl Freisinniger oder Sozialdemokrat, aber unter keinen Umständen konservativ oder auch nur deutschnational sein darf. Ist man das, so ist man ohne weiteres Reaktionär, dummer Kerl, während die Gegner die Intellektuellen sind. Wer sich noch ein bißchen gesundes Unterscheidungsvermögen bewahrt hat, wird mir zugeben, daß sich diese Dinge wirklich so verhalten. Man darf bei der Lex Heinze nicht einmal Maßregeln gegen die wirklich gemeine Literatur verlangen, man muß die Theaterzensur unter allen Umständen bekämpfen, obgleich es doch zweifellos eine hervorragende Dummheit wäre, wenn der Staat auf sie verzichtete, denn trotz der Zensur sind die Stücke antikonservativer, ja staatsfeindlicher Tendenz, die zur Aufführung gelangen, überaus zahlreich, während konservative Stücke, deren es ja freilich noch nicht viele gibt, durch den Einfluß des radikalen Judentums einfach von der Bühne ferngehalten werden. Nur wenn beide berechtigten Strömungen im Volksleben, die traditionelle und die rationelle, gleichmäßig durch die Verhältnisse begünstigt werden, kann der Staat darauf verzichten, Präventivmaßregeln auszuüben. Im übrigen verarge ich es einem Theaterkritiker nicht gerade, wenn er seinen politischen Standpunkt offen geltend macht (nur soll es ein natürlich-politischer Standpunkt sein), „objektive Berichterstattung" über Theaterstücke gibt es ja nicht, überhaupt keinen „reinen" Kunststandpunkt, aber die ästhetische Arbeit muß doch unter allen Umständen zuerst geleistet werden, und man muß doch wenigstens merken, daß der Kritiker nach Gerechtigkeit strebt. Daß die Berliner Kritik das überhaupt nicht für der Mühe wert hält, zeigt am deutlichsten ihr bekanntes Verhalten zu Wildenbruch, der für Hohenzollerndramen ohne weiteres „abgestraft" wird, während er für Stücke mit Freiheitsgefühl wie „Die Tochter des Erasmus" ohne weiteres Lob erhält. Nutzen hat von der modernen Theaterkritik eigentlich niemand, weder die Kunst, denn ihr gegenüber versagt sie, oder wenn sie einmal wirkliche Dichter, wie

Hauptmann, auf den Schild hebt, so verdirbt sie sie nach und nach und läßt sie dann skrupellos fallen, noch das Theatergeschäft, denn sie ist höchst unzuverlässig und man kann auch ohne sie wenigstens alle Sensationsstücke durchsetzen, noch endlich das Publikum, das ihr zwar seine kritischen Redensarten zu entnehmen pflegt, aber doch sonst durchaus seinem Gusto folgt. Eine wirklich bedeutende, in ihren Bann zwingende Kritikerpersönlichkeit hat im besonderen Berlin kaum je gehabt, auch Fontane war das als Kritiker sicher nicht, und wenn auch guter Durchschnitt oftmals da ist, so erhält der sich doch auch von der eigentümlichen „Berliner Luft" und dem Geist der Mespoche auf die Dauer selten frei. Nicht einmal für die Literaturgeschichte, um die Stimmung der Zeit ihren Dichtern gegenüber zu charakterisieren, möchte ich die Berliner Kritik benutzen. So mache ich denn den Vorschlag, die Berliner Kritik einfach abzuschaffen und sie durch „beeidigte Erfolgtaxatoren" zu ersetzen, von denen bei jeder Neuaufführung zwei, einer „oben" und einer „unten", in Tätigkeit treten müßten. Ihr nach einer bestimmten Skala gefälltes Urteil würde das Publikum besser aufklären als die Theaterkritik. Wenn man dann auch noch das Berliner Premièrenpublikum abschaffen könnte und etwa drei Viertel der beliebten Autoren, so wäre einige Aussicht, daß der „verdorbene" Frühling, um den Sudermann klagt, noch einmal jung und frisch wiederkehrte. Aber man sieht, ich schreibe bloß eine Satire.

Die deutsche Bücherkritik ist im ganzen harmloser als die Theaterkritik, sind doch bei ihr auch zahlreiche Provinzleute beteiligt, ja, ich glaube, daß diese in ihr überwiegen. Das Unheil liegt hier in der Überproduktion an Büchern und in dem ungenügenden Lohne der Arbeit, die in der Regel im Nebenamt geleistet wird. Schon in den fünfziger Jahren schrieb Hebbel: „Wenn man erwägt, daß die Kultur eigentlich abnimmt, wie das Schreiben zunimmt, indem der Maßstab für das zu Leistende notwendig verloren gegangen sein muß, bevor eine Zeit sich massenweise zum Leisten berufen glauben kann, so möchte man sich Gervinus und seinen Nachfolgern unbedingt anschließen und als Kritiker einen eisernen Besen in die Hand nehmen. Wenn man dann aber wieder bedenkt, daß die

Generationen überhaupt nicht viel aufeinander vererben, und daß der wahrhaft Gebildete den Schatz seiner Bildung der Welt am Ende seiner Tage ebensowenig testamentarisch zu hinterlassen und ihn in Zirkulation zu erhalten vermag, wie der große Gelehrte seine Gelehrsamkeit, so wird man milder gestimmt und fühlt sich geneigt, der Gegenwart ein gewisses naives Recht zuzugestehen, sich um die Vergangenheit nicht zu bekümmern. Nur darf dies Recht nicht gar zu weit ausgedehnt werden, und zu weit wird es jedenfalls ausgedehnt, wenn die Gegenwart in die Vergangenheit zurückgreift und ein vorhandenes, mehr oder minder gutes Bild hervorzieht, um es zu übermalen und ein schlechteres an die Stelle zu setzen." Ach, wer einmal Kritiker gewesen ist — und ich bin es seit mehr als einem Dutzend Jahre —, der weiß, daß man sich unmöglich noch auf Hebbels Standpunkt stellen kann: Nicht bloß, daß die Zahl der Dilettanten unendlich ist, die immer noch nicht begreifen, daß Schiller durch seine Dramen und Geibel durch seine Lyrik ihre ganze poetische Existenz längst, ehe sie geboren wurden, vernichtet haben, nicht bloß, daß so ziemlich alle Zeitalter unserer Literatur durch die allgemein verbreitete Bildung immer aufs neue wieder geboren werden, es pflegen sich jetzt auch gleich an die modernen Talente wahre Rattenkönige von Jüngern zu hängen, und daneben wird die Literatur immer mehr ein Tummelplatz derjenigen, die nicht anders unterzukommen wissen, und des skrupellosesten Geschäftsgeistes sowohl der Skribenten wie der Verleger. Was soll da ein armer Kritiker, der fünfzig Bücher zugeschickt bekommt — zu Weihnachten sind's auch vielleicht hundert —, um sie auf zehn Zeilen im Durchschnitt, die Zeile zu 10 Pf., zu besprechen, anfangen? Allen Respekt noch, wenn er die besseren (ziemlich rasch unterscheiden kann er ja) wenigstens noch ordentlich liest und in die schlechteren doch einmal hineinblickt! Das Resultat ist dann freilich eine Sammelkritik mit ungefähr hintreffenden Richtungs- und Wertbestimmungen bei den tüchtigeren, mit leeren Phrasen bei den untüchtigen Kritikern, wenn nicht Lob und Tadel einfach nach dem Parteistandpunkt verteilt wird. Am schlechtesten fährt natürlich die Lyrik — nur der ganz miserablen wird bisweilen die Ehre ausgiebig zitiert zu werden,

zur Ergötzung des Publikums, zu teil (damit begründete bekanntlich Paul Lindau seinen Ruhm), für die bessere, die mittelgute, die tüchtige, aber nicht bestechende hat man einige kalte Worte — und deswegen ist die moderne Lyrik denn auch so aufdringlich geworden, was ihre sonstigen nicht zu bestreitenden Vorzüge für den feineren Genießer stark beeinträchtigt. Freilich, Liliencron und Dehmel sind ja doch jetzt berühmte Leute, aber welche Propaganda ihrer Freunde — ich sage dies keineswegs, um Übles anzudeuten — hat auch dazu gehört! Der Kritik im allgemeinen verdanken sie nichts, und ich bin der Kritik deswegen gar nicht böse — wie soll ein Berufskritiker ein Vierteljahr mindestens mit einem einzelnen Lyriker „leben" können, und das gehört dazu, wenn man eine gute Kritik über einen Gedichtband schreiben will, ja, es bleibt auch dann noch eine verzweifelte Sache, die vielleicht sechs Mann in Deutschland fertig bringen. — Dramenbücher braucht man der Kritik überhaupt nicht zuzusenden, kein Bücherkritiker hat irgendwelchen Einfluß auf die Theater, und vom Publikum gekauft werden auch nur aufgeführte Dramen. Hier und da beschäftigt sich vielleicht einmal ein „vergleichender" Literaturhistoriker mit einem „Buchdrama", und der weiß dann über den eigentlich dramatischen Wert auch nichts zu sagen. — Am besten fahren bei der Kritik natürlich die Romane; Romane würde der Kritiker wahrscheinlich auch lesen, ohne berufsmäßig dazu gezwungen zu sein, und nun freut er sich, daß er aus seiner Lektüre noch Geld herausschlagen kann. Freilich, gründliche ästhetische Arbeiten über gute Romane sind eben so selten wie über gute Dramen, fast niemand hat Zeit dazu. Nur wenn ein Werk in dem Grade Mode wird wie etwa Frenssens „Jörn Uhl", dann hagelt es ausführliche Kritiken, die aber dann gewöhnlich nur zeigen, daß die Kritik die Fähigkeit gründlicher Untersuchung verloren hat und genau so im Banne der Sensation steht wie das große Publikum. Aber Frenssen wurde durch die Kritik entdeckt! Ja freilich, die „Christliche Welt", der „Kunstwart" und Karl Busse im „Tag" haben zuerst auf ihn hingewiesen, und das hat zweifellos gewirkt, aber auch ohne die Entdeckung durch die Kritik wäre Frenssen seinem Ruhme schwerlich entgangen; denn die Käsebrüder und -schwestern bilden

einen Geheimbund und setzen ihre Lieblinge schon durch, wie denn beispielsweise ja auch die Marlitt ohne die, ja trotz der Kritik emporgekommen ist. Allerdings sind die Frenssenbewunderer „bessere“ Leute als die einstigen Marlittbewunderer, aber man muß nicht glauben, daß höhere Bildung ohne weiteres größeres ästhetisches Verständnis gibt. Wäre das der Fall, dann könnten wir homines aesthetici aufhören und Kartoffeln bauen, was ich gar nicht so ungern täte, obwohl ich unbescheiden, wie ich bin, bezweifle, daß ich die größten Kartoffeln haben würde.

Ein paar Worte muß ich doch auch über die wissenschaftliche Kritik sagen, die vielleicht zwar noch schlechter bezahlt wird als die belletristische, aber sich dafür auch für sehr viel vornehmer halten darf. Sie funktioniert im allgemeinen vortrefflich, und wenn auch Neid und Kabale, wie sattsam bekannt, zumal in philologischen Kreisen keine ganz unbedeutende Rolle spielen, ich bin doch überzeugt, daß die regelmäßigen Fortschritte der Wissenschaft durch die Kritik gut und sorgsam verzeichnet werden. Dagegen habe ich wenig Vertrauen, daß auch die bahnbrechenden allgemeiner literarischen Leistungen allezeit zu ihrem Recht kommen, und ganz sicher ist es, daß die Leistungen der dem großen Kreise der äußerlich Berufenen nicht Angehörigen nach Kräften ignoriert werden. Davon werde ich später ein Lied singen, ich schreibe ja auch pro domo. Zu Werken der schönen Literatur läßt sich die wissenschaftliche Kritik ja im allgemeinen nicht herab, tut sie es einmal, so gilt sehr oft, auch bei sehr berühmten Leuten, was jemand von Feuchtersleben gesagt hat: „Hat er ein durch die Zeit bereits gestempeltes Objekt vor sich, das nicht erst in Herz und Nieren geprüft zu werden braucht, so wird er ihm jedesmal eine neue Seite abgewinnen und Betrachtungen anstellen, die oft zu den wichtigsten Aufschlüssen führen; soll er aber selbst über die Existenzfrage entscheiden, so ist er nicht gegen Irrtümer geschützt.“ So ist es Jakob Grimm, Lachmann, M. Bernays, Scherer, Hermann Grimm, Erich Schmidt und, um noch einen Ästhetiker zu nennen, auch Rötscher ergangen, die Beweise sind ja vielfach bekannt.

Also überhaupt keine Kritik mehr? Der Gegenwart nützt sie

nichts, denn die wahrhaft Großen müssen doch immer kämpfen, und wer von den Kleinen zuerst Erfolg hat, ist im Grunde gleichgültig, und die Wissenschaft der Zukunft kann sie auch kaum gebrauchen, ganz abgesehen davon, daß sie wegen der Schlechtigkeit des Zeitungspapiers wohl kaum auf die Nachwelt kommen wird. — Nun, wir wollen nicht länger zurückhalten und die Maske fallen lassen, wollen zugeben, daß das Kritisieren eine Lebensbetätigung ist wie die andern auch, mit dem Schaffen durch die Natur der Dinge untrennbar verbunden und darum auch berechtigt, Raum auf den weißen Bogen zu beanspruchen, auf denen sich ein guter Teil des modernen Lebens abspielt. Den Künstler treibts, sein Bild der Welt in die Welt zu setzen, und wenn er das auch nicht gerade derjenigen halber tut, die es dann beurteilen, sondern seinetwegen und der wahren Genießer wegen (mag er auch während der Produktion, die eben Naturgewalt ist, nicht an das Weshalb denken), verbieten darf er die Beurteilung jedenfalls nicht, sie ist ein Menschenrecht, und wenn sie öfter schlecht geübt wird, so teilt sie das mit allen anderen Menschenrechten. Und es gibt geborne Kritiker, wie es geborne Künstler gibt, ja, man will behaupten, daß es keineswegs mehr gute Kritiker, ja gute Genießer als gute Poeten gebe, daß der liebe Gott da ein natürliches Verhältnis geschaffen habe. Weiter dann gibt es ohne Zweifel Zeiten, die mehr kritisch veranlagt sind als schöpferisch, und das ist auch kein Unglück, denn, wie Hebbel sagt, „die Kritik in würdiger Erscheinung ist wieder Produktion". Er meint dann freilich weiter, die Kritik solle in solchen Zeiten ihr Übergewicht nicht mißbrauchen und nicht auf die Produktion einen prädestinierenden Einfluß ausüben wollen. Ich meine dagegen, warum nicht, wenn sie das Zeug dazu hat, doch wird sie freilich größere künstlerische Talente wenig beeinflussen können, (und die *Natur* des Dichters anders zu wollen, hat sie auch nicht das Recht), nur etwa auf die Gesundheit der Produktion, die ja im allgemeinen nicht vom Angebornen, sondern vom Zeitmilieu abhängt, heilsame Wirkung üben, und zwar indem sie zur Selbstzucht und ästhetischen Strenge erzieht. Ganz große Kritiker dann können unter Umständen der Nation wichtiger sein als die

zeitgenössischen Dichter, denn sie werden bei Ausübung ihres Berufes von der Ästhetik immer zum Leben übergehen und nicht nur als große Schriftsteller eine eigene Gedankenwelt offenbaren, sondern oft auch als Wegweiser und Propheten die nationalen Ideale der Zukunft, nicht etwa bloß der künstlerischen, schaffen. So ist Lessing in bestimmter Beziehung mehr als Klopstock und Wieland und denn auch für die Zukunft seines Volkes wichtiger geworden, ebenso Herder; so sind auch die Schlegel, Gutzkow (der leider als Charakter nicht rein herauskam und so auch nicht rein wirkte), Fr. Th. Vischer und noch manche andere nicht negative, sondern positive Geister, wie denn ja auch in den meisten von ihnen ein oft nicht unbedeutendes Stück Dichter steckt. Wiederum sind größere Dichter oft hervorragend kritisch begabt, bleiben aber dann meist auf rein ästhetischem Gebiete. Einer Erklärung hierfür bedarf es wohl nicht. Es versteht sich von selbst, daß der geborene Kritiker, der im Namen der Kunst und seines Volkes urteilt, fast alle Rechte wirklich hat, die der freche Kritikaster usurpiert, und von dem Recht des Kritikers wollen wir jetzt weiter reden.

Das Recht des Kritikers.

„Ein ernsthafter, ehrlicher, begabter und unterrichteter Mann schreibt ein ernsthaftes, ehrliches Stück, ein Stück, das keineswegs einwandfrei, an dem manches auszusetzen, das aber immerhin von der Art ist, daß wir in Deutschland zufrieden sein könnten, wenn Stücke solchen Kalibers öfter auf der Bühne erschienen, als es jetzt geschieht. Schwere Hindernisse hat der Mann überwinden müssen, keine Reklame hat für ihn getrommelt; endlich ist es ihm gelungen, sein Werk an einem bedeutenden Theater zur Aufführung zu bringen, und dieses Theater führt ihn mit seinem Werke zum Erfolg. Und nun, statt daß man sich freut, weil redliches Wollen redlichen Gewinn gefunden hat, ein Strom von Wut und Gift und Galle über den Verfasser her! Für welches Verbrechen? Welche Schuld? Nur darum vielleicht, weil er ein Stück schreibt, während auch andere Stücke schreiben. Literarisches Schaffen ist denn doch auch menschliches Tun, und menschliches Tun wird nach den in der Menschheit üblichen Begriffen beurteilt — wie nennt man das, wenn jemand das Schaffen des Nebenmenschen herunterreißt, bloß weil dieser überhaupt zu schaffen wagt? . . . Es gibt zwei Arten von Philistertum: das eine sitzt immer im Schlafrock und Pantoffeln, sieht in den Himmel, und immer erscheint ihm der Himmel blau, auch wenn er grau wie ein Sack ist; allem, was geschieht, klatscht es Beifall. Das ist das blöde, dumme Philistertum. Daneben gibt es ein anderes, das sitzt auch im Schlafrock und Pantoffeln, ihm gefällt nichts, was da ist, nichts, was da geschieht, für dessen verdorbenen Magen gibt es nur eine Freude, wenn es hört und sieht, wie die Taten, die da getan werden, heruntergemacht, verhöhnt und zunichte

gemacht werden. Das ist das viel schlimmere, böse, giftige Philistertum, das ist die Seelenstimmung, die, wenn sie in einem Volke groß wird und sich verbreitet, dem Volke das Mark aussaugt und es auffrißt. Hüten wir Deutsche uns vor dieser Seelenstimmung! Wir haben Anlage dazu." So schrieb Ernst von Wildenbruch lange vor Sudermanns „Verrohung der Theaterkritik" — bei welcher Veranlassung, bleibt sich gleich — und wir können als Quintessenz seiner Ausführung wohl die Forderung des Respekts vor dem Schaffen an und für sich hinstellen, nicht eines höheren, aber eines ebenso hohen wie vor jedem anderen menschlichen Tun. Damit vergleiche man das folgende: „Sudermann klagt über die ‚Verseuchung unseres Theaterfeuilletons mit Hohn und Verachtung'. Hohn und Verachtung sind aber, wie ihm zunächst hier gesagt sei, gute, literarisch ehrliche, vom Kriegsrecht der kultivierten Völker anerkannte Waffen des Kritikers. Weil ein Schriftsteller mit diesen Waffen ficht, ist er nicht etwa schon von vornherein zu verdammen. Wichtig ist nur die Frage, ob der Gegenstand, das Werk, die bekämpfte Person so beschaffen ist, daß man ihr mit Verachtung und Hohn an den Leib rücken dürfte. Und selbst die dieser Frage gefundene Antwort bestimmt nur den Wert solcher Kritiken, die nicht, als Ausdruck einer im Denken und Empfinden, durch Willenskraft oder Wortgewalt starken Persönlichkeit, von eigenen Gnaden leben. Wo ein Kritiker menschlicher Einrichtungen und artistischer Leistungen als Individualität etwas bedeutet, wo man ihm lauscht, weil er spricht, nicht, weil er von diesem oder jenem erzählt, da verhallt sofort auch die Frage nach der objektiven Richtigkeit seines Urteils. War Aristophanes gerecht gegen Sokrates und Euripides? Jesus gerecht gegen die Priester und Schriftgelehrten in Israel? . . . . Goethe gegen Wieland und Kleist? Treitschke gegen Heine? u. s. w. Sie alle haben im Kampfe wider das ihnen schlecht und schädlich Scheinende Hohn und Verachtung nicht gespart, sie alle sich hundertmal, tausendmal von der Richtschnur objektiver Gerechtigkeit entfernt. Möchten wir ihre Kritik, ihre Satire deshalb missen? Sie lebt, weil sie dem Hirn, dem Assoziationsvermögen eines kraftvollen Zeugers entstammt, lebt als die Vision eines im Wollen, Sinnen,

Gestalten von der Herde unterschiedenen Menschen, und nur der Boeotier fragt ihrer Berechtigung, ihrer Gerechtigkeit nach." Das hat Maximilian Harden geschrieben, und er proklamiert die Souveränität der Kritik, wenn nur der Kritiker eine Individualität ist (das behaupten, nebenbei bemerkt, selbstverständlich alle zu sein, und es gibt wenigstens Fälle, wo es schwer zu entscheiden ist, ob sie es sind oder nicht). Man sieht, es gibt gewaltige Unterschiede in der Auffassung vom Recht des Kritikers, und eine systematische Untersuchung ist nötig. Dabei wollen und müssen wir uns jedoch streng auf literarischem Gebiete halten: Kritik menschlichen Tuns und menschlicher Zustände ist doch etwas anderes als Kritik künstlerischer Werke, die eben nur Bilder der Dinge sind, mögen sie auch auf die Auffassung der Dinge zurückwirken. Und auch daran halten wir fest, daß der Künstler die produktive, der Kritiker die receptive, oder höchstens reproduktive Natur ist, daß er nicht „gestaltet", wenn er auch vielleicht eine durchaus selbständige Gedankenwelt offenbart. Dem Dichter gegenüber ist er stets der Schriftsteller. Ohne diese ganz bestimmten Festsetzungen ist eine aussichtsvolle Erörterung der hier vorliegenden Fragen natürlich nicht möglich.

Wir beginnen mit einer kurzen Betrachtung des dichterischen Schaffens, das ja das Primäre ist dem Kritisieren als dem Sekundären gegenüber. Nicht der Kritiker wegen, sondern seinetwegen und der Genießer oder allgemein gesprochen des Publikums wegen produziert der Dichter, habe ich bereits gesagt, und das erstere leuchtet ohne weiteres ein, mag auch der Dichter in den Reflexionsstadien des Schaffens auf etwa zu erwartende oder bei anderen Werken bereits erfolgte Einwürfe der Kritik Rücksicht nehmen, dies natürlich aber nicht deshalb, weil er die Kritik fürchtet, sondern weil er sein Werk so gut wie möglich machen will. Die eigentliche Produktion ist bekanntlich ein Naturakt, man spricht mit Recht von der Autonomie des schöpferischen Gedankens und der tyrannischen Gewalt, die ihm über den eigenen Erzeuger ohne Rücksicht auf dessen Wohl und Wehe verliehen ist. Doch hat man daraus nicht etwa zu folgern, daß, weil der Dichter dem inneren Muß folgt, er darum auch nicht für sein Werk verantwortlich sei. Er ist genau so verantwortlich

für seine Taten wie jeder andere Mensch, denn er hat, sobald er einmal etwas veröffentlicht, den Dichterberuf auf sich genommen, hat zu erkennen gegeben, daß er auf andere Menschen wirken will, und nun wird sein Tun, um mit Wildenbruch zu reden, auch nach den in der Menschheit üblichen Begriffen beurteilt. Freilich, man darf ihm, dem wirklichen Dichter, da er dem inneren Muß folgt, keine niedrigen persönlichen Motive wie unedlen Ehrgeiz oder Gewinnsucht unterschieben. Als Karl Gutzkow einmal klagte, daß das Ringen um den Schillerpreis das „stille Walten der Dichterseele“ stören werde, da leuchtete ihm Hebbel folgendermaßen heim: „Nie hat ein echter Künstler aus ‚Ehrgeiz‘ gedichtet, gemalt oder komponiert; nie ist er daher durch ‚Zurücksetzung‘ stumm gemacht oder aus seiner Bahn gedrängt worden, nie aber freilich auch durch das ‚Gottesurteil des Erfolges‘ übermütig und vermessen. Das Tragische seines Schicksals liegt eben darin, daß er als Mensch zur Befriedigung seiner menschlichen Bedürfnisse so gut wie ein anderer der Erreichung äußerer Zwecke bedarf, als Künstler aber diesen Zwecken nichts opfern kann, ohne einen Selbstmord zu begehen. Die Poeten, die durch Preisgerichte zerschmettert werden können, sind alle aus den Satiren des Horaz ausgebrochen. Man muß sie wieder einzufangen suchen; denn sie werden sämtlich Journale gründen, die das Vortreffliche herunterreißen und das Niederträchtige loben, und sie sind genial im Organisieren von Cliquen und unerreichbar im Stiften von Kameraderien, die das ‚stille Walten‘ der Dichterseele ganz anders stören als ein Fehlgriff der Akademiker. Doch sie wird auch das aushalten, wenn sie nur die rechte ist.“ Wie wundervoll paßt das alles noch auf unsere Zeit! Natürlich schafft der Dichter, wenn er auch nicht aus gemeinpersönlichen Motiven schafft, doch seinetwegen, das Muß setzt sich in Wollen, ja in Schaffensfreude um, und wer sich uns als Propheten, Priester, Träumer, Kind — alles Masken der „genialischen“ Poeten — vorstellt, begegnet mit Recht einer sehr scharfen Zurückweisung, mag er auch das große Publikum täuschen. Auch hier hat bereits Hebbel das richtige Wort gesprochen, indem er in seinem Aufsatz „Wie verhalten sich im Dichter Kraft und Erkenntnis zu einander“ zwischen echter und trivialer Naivetät

unterschied und dem Dichter die volle Zurechnung zuschob. Selbst die mangelhaften Talente macht er verantwortlich: „Sie ziehen vor (statt zu resignieren) sich und die Welt zu betrügen und büßen als Menschen, was sie als Künstler verbrechen, da ästhetische Sünden, so gut wie moralische, ethische Nachwirkungen haben, wenn sie auch keine kriminellen Strafen nach sich ziehen, sondern nur innerlich am Kern des Wesens zehren.“ So tue der Dichter denn auch nicht so naiv, als wolle er weiter nichts als die Menschen erfreuen oder, wie man in unserer Jugend sagte, „erheben“; nein, er will uns sein Bild der Welt und damit seine Persönlichkeit „aufoktroyieren“, will eine möglichst große Anzahl Menschen „von sich einnehmen“, sozusagen, und durch die Rückwirkung von ihnen aus gewissermaßen zum Genuß seiner Persönlichkeit kommen. Das ist nicht etwa Ehrgeiz, das ist unbedingte Notwendigkeit, das Gesetz, dem jeder Mensch folgt, denn Leben heißt eben Wirkungen oder bildlich Strahlen aussenden und zurück empfangen, der Mensch ist nicht wie die tote Kerze, die nur leuchtet und sich selbst verzehrt. Selbstverständlich, den Beifall der Menge braucht der Dichter gerade nicht, er braucht nicht einmal alle Besten seiner Zeit, ja, er kann selbst aus dem Kampf, der gegen ihn tobt, die innere Genugtuung ziehen und sehr stark mit den künftigen Geschlechtern rechnen, aber freilich, das absolute Stillschweigen kann er nicht ertragen, in die leere Luft „hauchen“ will er seine Werke nicht. Doch das sind selbstverständliche Dinge. Will der Dichter nun aber Wirkung, will er fremde Seelen erobern, so muß er auch auf den Widerstand dieser Seelen gefaßt sein, um so mehr, als er doch nicht bloß gibt, sondern auch nimmt, nämlich ein Bild der Welt auslöscht und seines an dessen Stelle setzt. Wenigstens bei der Mehrzahl der Empfänger wird das der Fall sein; denn nur die Seele der Jugend ist wie ein weißes Blatt (daher denn auch ihr Enthusiasmus, wenn sie empfängt), und die geborenen Genießer, die alles Fremde als Bereicherung empfinden, sind selten.

Von welchen Umständen es abhängt, ob ein Dichterwerk freundlich, freudig, begeistert aufgenommen oder ob es in ähnlicher Stufenfolge abgelehnt wird, soll hier zunächst nicht untersucht werden —

vorhandene oder mangelnde Seelenverwandtschaft mag zur Erklärung genügen. Im gewöhnlichen Leben sagt man: das Werk gefällt mir oder es gefällt mir nicht und spart sich die Angabe des Grundes. Und das mit vollem Recht. Dieses allgemeine Menschenrecht zu sagen: „Es gefällt mir“ oder „es gefällt mir nicht“ hat auch der Kritiker, es ist das sichere Fundament, auf dem alle Kritik ruht — ich habe das Recht, die Welt mit eigenen Augen zu sehen, und wenn mir ein anderer seine Sehweise aufzwingen will (denn er benutzt ja doch alle, die intensivsten Kunstmittel — diese nicht im schlechten Sinne gefaßt — um das zu tun), so darf ich das ablehnen. Wie nun aber der Dichter seine Verantwortung durch die Veröffentlichung seines Werkes erhält, so erhält auch der Kritiker diese durch die Veröffentlichung seines Urteils. Du sagst, das Werk gefällt dir — oder gefällt dir nicht — schön, aber wie kommst du dazu, das öffentlich zu erklären, was für einer bist du, was hast du für Gründe? Denn natürlich will sich Publikus wie vom Dichter kein Bild der Welt, es sei denn, daß es ihm gefällt, so vom Kritiker kein Urteil aufzwingen lassen, auch hinter dem Urteil steht ja die fremde Persönlichkeit. Ich weiß natürlich, daß in der Regel weder bei Aufnahme des Dichterwerks noch bei Aufnahme der Kritik der Aufnehmensollende seine Persönlichkeit der fremden sozusagen entgegenstemmt, aber, um die Rechtsfragen zu lösen, muß das natürlich angenommen werden. Der Kritiker also setzt sich selber als Maß der Dinge, spielt seine Persönlichkeit gegen die des Dichters aus, so und auf keine andere Weise entsteht die Kritik. Aber selbstverständlich geschieht das nicht in der Weise, daß der Kritiker sagt: „Ich bin groß, und du bist klein“; will er seine Persönlichkeit mit Erfolg geltend machen, so bleibt ihm nichts anderes als zu zeigen 1. daß er das Werk des Dichters „verstanden“, will zunächst sagen, es voll durch Anschauung aufgenommen hat, und 2. für sein „Es gefällt mir — es gefällt mir nicht“ Gründe beizubringen, die natürlich aus seinem Denken und (oder) aus seiner Erfahrung stammen. Durch beides erhalten wir wieder seine Persönlichkeit und stimmen unsrerseits zu oder lehnen ab. Das sind die zunächst sehr einfachen Vorgänge bei der Kritisierung, und es wird dabei

weder Respekt vor dem Schaffen an und für sich bewiesen, denn es handelt sich um ein die Gleichberechtigung voraussetzendes Messen zweier Persönlichkeiten aneinander, noch aber auch die Souveränität der Kritik dargetan, denn diese muß ihre Berechtigung zu sprechen in jedem einzelnen Falle nachweisen. Das ist freilich zweifellos, daß der Kritiker das Recht hat, auch das größte dichterische Meisterwerk als ganzes abzulehnen, wenn es seiner Persönlichkeit „widersteht“, und bekanntlich haben es Lessing mit Goethes „Werther“ und Claudius mit der „Emilia Galotti“ im Grunde getan. Wiederum muß aber der Kritiker die „Natur“ des Dichters, seine Begabung und Grundrichtung, wie schon einmal gesagt, als Gegebenes gelten lassen, er muß auch das Werk innerhalb seiner Gattung beurteilen, und er hat sich an das Werk selber zu halten oder doch an die Werke des Dichters und darf von diesem, der Persönlichkeit, nicht mehr wissen als die Werke verraten. Das sind Sätze, die in der Natur der Sache liegen, auch längst feststehen und unter keinen Umständen ignoriert werden dürfen. Der Ton der Kritik erwächst naturgemäß auch aus dem Eindruck, den das Werk des Dichters auf die Individualität des Kritikers macht; stehen sich der geborene Dichter und der geborene Kritiker gegenüber, so wird er selbstverständlich, auch wenn das Werk abgelehnt wird, ein achtungsvoller sein; denn auch der geborene Kritiker ist eine ästhetische Natur und respektiert als solche die ästhetische Potenz. Doch hat jeder Kritiker das Recht auf seinen eigenen Ton, und das ganze Register menschlicher Töne darf — unter den angegebenen Einschränkungen — angeschlagen werden. Welcher Ton im Einzelfall wirklich angeschlagen wird, bestimmt sich nach psychologischen Gesetzen, liegt nur beim schlechten Kritiker, dem kritischen Virtuosen in der Willkür; es kann der der „Haltung“ des Dichterwerkes entsprechende oder der ihr entgegengesetzte Ton angeschlagen werden, also etwa bei Jeremias Gotthelfs Werken ein derber, bei Heyse ein feiner Ton, recht wohl aber auch bei Gotthelf ein feiner, bei Heyse ein derber, man begreift, warum. Im allgemeinen stellt sich selbstverständlich das Verhältnis des geborenen Kritikers zum geborenen Dichter sehr viel günstiger, als man nach diesen grundsätzlichen Auseinandersetzungen erwarten sollte. Es ist

in der Literatur wie im Leben: Theoretisch kann man zwar von einem Krieg aller gegen alle reden, aber in praxi findet man sich hübsch ineinander, und das Leben geht fröhlich fort. So nimmt auch der echte Kritiker das Werk des Dichters mit Wärme, Freudigkeit, Begeisterung auf, wie nur einer im Publikum, ja, man kann sagen, daß noch jeder große Dichter seinen Kritiker gefunden habe — als ob der liebe Gott, wenn er den großen Dichter schafft, auch gleich dafür sorge, daß einer da sei, ihn zu „verstehen". Goethe hat seinen Merck gehabt, Schiller seinen Körner, Hebbel Dingelstedt und Kuh, Ludwig Eduard Devrient und Julian Schmidt, und in unseren Tagen sehen wir sogar jedes größere Talent von Anfang an von einem Haufen befreundeter Kritiker umgeben — ich glaube allerdings, daß die eher vom Teufel als vom lieben Gott kommen. Und nicht bloß lebend findet der Dichter in der Regel wenigstens einen Mann, der ihm gerecht wird, auch nach seinem Tode pflegt der nicht zu fehlen, der die Quintessenz seines Daseins und Schaffens zieht. Zuletzt ist unsere Welt am Ende doch auf Heldenverehrung gestellt, wenn auch das Gros den Helden wohl erst dann zufällt, wenn sie nicht mehr „beißen".

Daß der geborene Kritiker, von dem wir hier reden, auch sehr „unangenehm" werden kann, daß das nicht bloß sein Recht, sondern auch seine Pflicht ist, brauchte freilich kaum ausdrücklich gesagt zu werden. Geboren wird er, damit des geborenen Dichters Werk die Widerspiegelung in einem ebenbürtigen Geiste findet, und weiter, damit die Lebens- und Entwicklungsprozesse, die der Dichter der Menschheit zur Selbsterkenntnis darstellt, von der Menschheit ihrer Bedeutung nach erkannt und gewürdigt werden, aber wer sich einmal dem Kritikerberuf ergeben hat, dem wachsen selbstverständlich auch allerlei literarische Nebendienste zu, er wird so etwas wie ein Aufseher oder meinetwegen selbst Büttel auf dem Gebiete der Literatur, und statt sich bloß mit dem Großen abzugeben, muß er aufpassen, daß das Kleine das Große nicht überwuchert. So lange er jung und kampffreudig ist, wird er diese Nebendienste vielleicht ganz gern tun, um so mehr, als er sich bei ihnen als der positive Geist — denn er vertritt dann die Kunst,

sein Volk, die Menschheit — erweisen kann, später freilich überkommt ihn leicht Müdigkeit, ja Ekel. Und doch muß all diese Arbeit mit größter Gewissenhaftigkeit getan werden, mit der in unserer Zeit beliebten geistreichen Nonchalance und dem bloßen Schimpfen ist es nichts. Ich will die Hauptfälle, in denen der Kritiker „einschreiten" muß, aufzählen, es sind, wie ich glaube, die folgenden sechs. Erstens: ein wirklicher Poet setzt ein schwaches Produkt in die Welt — dann ist ihm mit aller Achtung vor seinen früheren besseren Leistungen deutlich und entschieden zu sagen und nachzuweisen, daß sein Werk nichts taugt. Je stärker einer ist, je mehr kann er vertragen, aber selbstverständlich muß man auch hier innerhalb der Grenzen bleiben, die in unserer allgemeinen Ausführung gezogen worden sind. Zweitens: ein schwacher Poet bereichert die Literatur mit einem Werke, das sich als reine Plusmacherei darstellt. Hier ist gründliche Untersuchung geboten, denn es liegt die Tendenz in der literarischen Menschheit, schon auf oberflächliche Ähnlichkeiten hin von Plagiat zu reden, aber irgendwelche Schonung verdienen die Plusmacher natürlich nicht, und wenn sie's noch so gut meinen. Man soll jedoch nicht jeden sogenannten „epigonischen" Dichter gleich für einen Plusmacher erklären — darüber noch später! Drittens: Ein Werk gerät im schlechten Sinne tendenziös. Man tut sich neuerdings etwas darauf zu gute, festzustellen, daß Tendenzdichtungen nicht ohne weiteres verwerflich seien. Was wir in Deutschland jedoch unter Tendenzwerken bisher verstanden haben, solche Werke, in denen die Tendenz nicht aus der Lebensdarstellung hervorwächst, sondern in die Lebensdarstellung hinein getragen ist, also alle „berechneten" und durch Schuld des Autors „schiefgewachsenen" und „schielenden" Werke sind allerdings zu verdammen. Das Verfahren des Kritikers gegen die Tendenz selbst, falls sie ihm nicht paßt, hat ehrlicher Kampf zu sein. In allen diesen drei genannten Fällen steht der Bewahrung des Maßes, ja, einer milden Behandlung nichts entgegen. Dagegen hat der Kritiker in den drei jetzt zu nennenden unerbittlich zu sein, erstens (der vierte Fall) gegenüber dem sogenannten Surrogat- oder, was fast immer dasselbe ist, dem Sensationskünstler. Dieser gebraucht die künstlerischen

Mittel, nicht um wirkliche Lebensdarstellungen zu schaffen, sondern um möglichst starke Wirkungen zu erzielen, und er gebraucht sie in unzulässiger Weise, übertrieben, heuchlerisch u. s. w. Im Grunde ist er ein Charlatan und Erfolgjäger, aber er weiß es nicht immer — es gibt ja sich selbst betrügende Betrüger, geborne Komödianten genug. Ihm hat man unter allen Umständen die Maske abzureißen, und wenn er gar, wie es in unserer Zeit gewöhnlich der Fall ist, von dekadenten Trieben beherrscht ist, so soll man ihn auch unbarmherzig an den Pranger stellen. Ebenso unerbittlich hat der Kritiker zweitens (der fünfte Fall) gegen den Geschäftskünstler zu sein. Es wird ja zwar behauptet, daß Theater und Unterhaltungsblätter Geschäftsware notwendig gebrauchten, aber das geht den wirklichen Kritiker gar nichts an, er hat immer zu verurteilen, wo er eine bloße literarische (technische) Fertigkeit zum reinen Gelderwerb angewendet sieht. Übrigens gibt es echte, geborne Unterhaltungstalente, nur sind sie bei uns leider durch das jüdische Machertum unterdrückt oder (für die Bühne) gar ausgerottet. Endlich hat der Kritiker (der sechste Fall) die reinen Pfuscher, zu denen auch die Mehrzahl der Dilettanten gehört — die besten mögen unter den zweiten Fall gehören —, wenn es nicht anders geht, mit der Peitsche vom Parnaß zu jagen. Hohn, Verachtung, alle ehrlichen Waffen, die man sich denken kann, sind in den letzten drei Fällen nicht nur erlaubt, sondern gefordert, nur die eine Bedingung haben wir zu stellen, daß sie zweckentsprechend gebraucht werden, entsprechend der Stellung, zu der der betreffende Poetaster sich emporgeschwindelt hat. Das schließt natürlich nicht aus, daß man auch das Stillschweigen als Waffe verwendet. Eine relativ, nicht absolut berechtigte Forderung an den Kritiker ist die, daß er die Zeit, in der er lebt, in Betracht zieht: In einem epigonischen Zeitalter *kann* man die Maßstäbe etwas weniger streng anlegen als in einem klassischen, man *muß* es jedoch nicht gerade. *Den* epigonischen Dichtern soll man jedenfalls nicht zu viel tun, die, wenn sie ihrem Volke auch nicht gerade Neues und Notwendiges schenken, doch die Würde der Kunst in sinkenden Zeiten aufrecht halten und damit dartun, daß ihr Volk noch nicht von allen Göttern verlassen ist. Endlich

gibts noch die sogenannten „besonderen Umstände“, die die Kritik zu berücksichtigen hat. Der folgende Fall mag da typisch sein: Man forderte mich einmal auf, zum Jubiläum einer Kirche ein Festspiel zu schreiben, das lokales Interesse hätte und allen Gemeindemitgliedern bis zu den Kindern hinunter gefallen könnte. Ich schriebs, und das Ding erfüllte, wie der Beifall zeigte, seinen Zweck, aber meine Gegner benutzten es dann, um ein Generalurteil über meine poetischen Fähigkeiten zu fällen, und das war eine Niedrigkeit.

Nachdem wir so im allgemeinen das Recht des Kritikers und damit ohne weiteres auch schon einen großen Teil seiner Pflichten festgestellt haben, wollen wir nun noch einen Punkt ganz besonders scharf ins Auge fassen: Inwieweit darf der Kritiker (es ist hier immer noch von dem „gebornen“ die Rede) persönlich werden? Persönlich werden bedeutet natürlich Eigenschaften und weiter den Gesamtcharakter des Autors feststellen und Werturteile über ihn abgeben. Es gibt viele Leute, die alles Persönlichwerden perhorreszieren, es u. a. für unvornehm halten, wenn man den Esel einen Esel nennt, aber ich denke, es läßt sich doch nicht immer umgehen, und im Grunde steht die Sache ja auch nicht besser für den Autor, wenn ich sein Buch ein eselhaftes nenne. Selbst Boileau, ein Dichter des doch nicht gerade unhöflichen Zeitalters Ludwigs XIV., sagte: „J'appelle un chat un chat et Rollet un fripon.“ Wohl verstanden, der Krifiker hat es aber immer mit dem Autor zu tun und nicht mit dem dahinter stehenden Menschen, wenn auch die beiden zuletzt untrennbar sind, er muß die meist recht wohl zu ziehende Grenze zwischen dem Dichter und Schriftsteller, also dem öffentlichen Charakter und dem Privatmann unbedingt respektieren. Hier hat uns Lessing in den gegen Klotz gerichteten „Antiquarischen Briefen“ (II. Teil, 51.—57. Brief) geradezu das Gesetz gegeben, und nur in ganz wenigen Punkten scheint es mir einer Änderung bedürftig. Die Hauptstelle (im 57. Brief) lautet: „Jeder Tadel, jeder Spott, den der Kunstrichter mit dem kritisierten Buche in der Hand gut machen kann, ist dem Kunstrichter erlaubt. Auch kann ihm niemand vorschreiben, wie sanft oder wie hart, wie lieblich oder wie bitter er die Ausdrücke eines solchen Tadels oder Spottes

wählen soll. Er muß wissen, welche Wirkung er damit hervorbringen will, und es ist notwendig, daß er seine Worte nach dieser Wirkung abwäget. Aber sobald der Kunstrichter verrät, daß er von seinem Autor mehr weiß, als ihm die Schriften desselben sagen können, sobald er sich aus dieser näheren Kenntnis des geringsten nachteiligen Zuges wider ihn bedient, sogleich wird sein Tadel persönliche Beleidigung. Er höret auf, Kunstrichter zu sein, und wird — das verächtlichste, was ein vernünftiges Geschöpf werden kann — Klätscher, Anschwärzer, Pasquillant." Das gilt auch noch heute. Jedoch, es gibt zunächst eine einzige Ausnahme, eine Art privater Nachrichten darf man gegen einen Autor benutzen, solche nämlich, die beweisen, daß er seinen Ruhm oder sagen wir allgemeiner seinen Erfolg auf illoyalem Wege sucht. Leute, die Cliquen um sich sammeln, Zeitungen irgendwie bestechen u. s. w., sind wie Räuber und Diebe in der literarischen Republik, und jeder, der sie fängt, erwirbt sich ein Verdienst. So hat sich Lessing auch durchaus nicht gescheut, die Schleichwege zum Ruhm, die der Geheimrat Klotz benutzte, bloßzulegen. Zwei weitere Milderungen in der Lessingschen Bestimmung sind darauf zurückzuführen, daß in unserer Zeit der Kritiker nicht mehr bloß festzustellen, sondern womöglich auch schon zu erklären hat — die Folge der Anwendung des Entwicklungsbegriffs auf alle Wissenschaft oder (denn Wissenschaft ist die Kritik ja eigentlich nicht) geistige Tätigkeit. Zwar redet hier Lessing von „Schriften", aber anderswo sagt er — und Sudermann beeilt sich, den Satz als Motto zu benutzen —: „Ich habe immer geglaubt, es sei die Pflicht des Kritikus, so oft er ein Werk zu beurteilen vornimmt, sich nur auf dieses Werk allein zu beschränken; an keinen Verfasser dabei zu denken; sich unbekümmert zu lassen, ob der Verfasser noch andere Bücher, ob er noch schlechtere oder bessere geschrieben habe; uns nur aufrichtig zu sagen, was für einen Begriff man sich aus diesem gegenwärtigen allein mit Grunde von ihm machen könne." Diese Einschränkung — der Satz steht in den „Literaturbriefen", die bekanntlich früher liegen als die „Antiquarischen Briefe" — können wir uns nicht mehr gefallen lassen, sie hindert die Kritik, ihre letzte Aufgabe zu erfüllen: die

dichterische Persönlichkeit festzustellen, ja sie ist auch direkt unpraktisch, da ein Werk sehr oft das andere erläutert. Weiter wäre dann zu überlegen, ob nicht die allgemeinen Nachrichten über Herkunft, Stand, Bildungsgang, Wohnort u. s. w. des Autors, also das etwa, was das Konversationslexikon gibt, in der Kritik benutzt werden dürfen. Ich wage darauf mit Ja zu antworten, ja, ich gehe so weit, zu sagen, auch das, was mit Einwilligung des Autors über ihn, aus seinem Privatleben veröffentlicht worden ist, also ein nicht bestrittenes Interview z. B., kann unter Umständen (also etwa bei notgedrungener Polemik) verwertet werden. Doch auch die neue Grenze soll dem Privatmenschen und dem Privatleben den vollen Schutz garantieren, mag auch aus unserem Leben durch Schuld der Presse namentlich die Scheu vor dem Privaten allmählich verschwunden sein, mögen sich die „Dichter" auch selber oft genug prostituieren. Es wird in unserer Zeit, wo die Fälle manchmal sehr verwickelt liegen, oft ein wenig Überlegung nötig sein, ehe man, wie Lessing frischweg tut, von Klätscher, Anschwärzer, Pasquillant redet, aber, wo es nötig, scheue man auch davor nicht zurück. Nur glaube man wieder nicht, daß jeder schwere Vorwurf schon persönliche Beleidigung sei — sehr viele moderne „Poeten" muß man auf Grund ihrer Werke unsauber, frech, verkommen nennen, wenn man die Wahrheit sagen will. Aus meiner eigenen Praxis besinne ich mich zweier Fälle, wo ich vielleicht die Grenze überschritten habe: Einmal in meinem Hauptmannbuche, als ich eine Ausführung Konrad Albertis übernahm, die zwar höchst charakteristisch war, aber manche private Dinge berührte. Nun ist ja Hauptmann bekanntlich wenig vorsichtig in der Zulassung über ihn schreiben wollender Personen gewesen, auch habe ich von jener Ausführung den loyalsten Gebrauch gemacht — aber ich würde sie bei einer neuen Auflage meines Buches nicht wieder bringen. Der zweite Fall, in meiner Literaturgeschichte, betrifft Hartleben, den ich einen „Deklassierten" nenne, weil er, obwohl aus vornehmer Beamtenfamilie stammend, in einem Briefe eine fast unbegreifliche Anklage gegen das deutsche Heer — daß es Schurken erziehe — schleudert. Da mir die Herkunft Hartlebens

privatim bekannt geworden ist, bin ich vielleicht auch da zu weit gegangen und habe ebenfalls die Absicht zu ändern. Ich führe diese beiden Fälle an, um zu zeigen, wie leicht auch ein ernster Schriftsteller in unseren Tagen, wo fast das gesamte Schriftwesen in Anarchie geraten ist (denn das Wühlen der Literaturforscher im Privatleben fast aller toten Dichter ist auch nichts Schönes, es gibt auch da eine Grenze) in Gefahr kommt, zu fehlen. Er kann nichts Besseres tun, als offen „Pater peccavi“ sagen. Das Recht der Kritik verteidigt man nur dann erfolgreich, wenn man es mit ihren Pflichten peinlich genau nimmt.

Kritiker und Kritikaster.

Es gibt also nach meiner Auffassung keine andere als persönliche und subjektive Kritik, jeder Kritiker, ohne Ausnahme, setzt, der Natur seines Berufes gemäß, sich selber, seine Persönlichkeit als Maß der Dinge, immer spricht ein Individuum das kritische Urteil, und es ist Sache der anderen Individuen, ob sie es annehmen wollen oder nicht. Selbstverständlich kann der Kritiker im Namen der Kunst, der Literatur, der Ästhetik sprechen (wie auch im Namen seines Volkes oder der Menschheit), aber darum ist die Kritik doch keine Wissenschaft, nicht einmal angewandte, sie ist Meinung und weiter nichts. Auch die Kunst selber kann ja übrigens von diesem Gesichtspunkte aus gesehen, der Wissenschaft nicht gleichgestellt werden, ihre Lebensdarstellung hat keinen absoluten Wert wie die wissenschaftlich festgestellten Tatsachen, sie fordert Glauben, erzwingt sich ihn oder erzwingt sich ihn nicht, die Macht der künstlerischen Persönlichkeit ist da zuletzt das Ausschlaggebende. Und genau so entscheidet auch die Macht der kritischen Persönlichkeit, das stärkere Individuum zwingt die schwächeren zu seiner Anschauung. Mögen diese sich wehren, gut, aber sie dürfen freilich nicht glauben, daß ihr Widerstand etwa sittliche Bedeutung hätte: der wirkliche Kritiker ist geboren wie der wirkliche Künstler, er hat das Recht und die Pflicht, seinen Mitmenschen seine Meinung aufzuzwingen (man braucht da natürlich nicht immer an einen Gewaltakt zu denken), weil sie dadurch gefördert werden, er urteilt aus angeborener Kraft und Wahrheit, und so besiegt er zuletzt jeden Widerstand. Die großen Kritiker freilich, die natürlich auch große Persönlichkeiten sind, sind selten, selten wie die großen Dichter, tüchtige Kritiker kann ein

Volk aber zu jeder Zeit haben, und sie pflegen denn auch selbst in Niedergangszeiten nicht zu fehlen, ja, gerade da oft häufiger zu sein, weil sie den neuen Aufschwung vorzubereiten haben.

Gerecht, haben wir gehört, braucht der Kritiker nicht immer zu sein, aber da ist „gerecht" etwa in dem Sinne gebraucht, wie man sagen könnte: „Niemand ist gerecht denn der alleinige Gott" — in Wirklichkeit ist der Kritiker gerecht, wenn er ganz ehrlich ist. In der Tat, die Ehrlichkeit ist die wesentlichste Eigenschaft des Kritikers, die Voraussetzung, unter der er sein Amt üben darf, und daher durchaus kein Verdienst. Wenn der empfangene Eindruck nicht treu wiedergegeben wird, wenn das Urteil, das man sich gebildet, nicht ausgesprochen wird, was hat die Kritik da für einen Wert, sie, die doch in dem Selbsterkennungsprozeß der Menschheit die Kontrolle üben soll? Die Güte der Spiegel kann verschieden sein, aber es gibt keinen, der bewußt entstellt, und dem Spiegel muß der Kritiker zunächst gleichen. Dann freilich treten Fälle ein, wo sich die Ehrlichkeit in persönlichen Mut umsetzt, und nun wird sie auch ein Verdienst. Man kann ehrlich sein und dabei doch noch völlig passiv bleiben, es gibt eine Kritik, die nur Referat ist; urteilt man, so setzt man die eigene Persönlichkeit ein, urteilt man scharf und im Widerspruch zu seinen Zeitgenossen, so wird man Kämpfer und hat auch den Kämpferlohn zu erwarten. Er besteht bekanntlich nicht immer in Gold und Ehren, und die furchtlose Ausübung des Kritikerberufs kann recht wohl eine Märtyrerlaufbahn nach sich ziehen. Aus Ehrgeiz kritisiert man zuletzt so wenig, wie man aus Ehrgeiz dichtet; zwar innerer schöpferischer Drang ist es gerade nicht, was den Kritiker treibt, das Kritisieren ist kein Naturakt, aber eine unbezwingliche Wahrheitsliebe leitet den Kritiker im ganzen wie im einzelnen, „wir können es ja nicht lassen, daß wir nicht reden sollten, wie wir gesehen und gehöret haben." Ich habe mir bisweilen vorgenommen, ein bestimmtes Werk aus einem äußeren Grunde nicht zu besprechen, um nicht in ein falsches Licht zu geraten, mir nicht zu schaden usw. Und wenn dann die Stunde kam, rang sich das Urteil doch los. Ja gewiß, es gibt auch Virtuosen der Kritik, Kritiker, die das „Handwerk" spielerisch betreiben, über

alles und jedes amüsant reden können und manchmal sogar eine Ahnung von den Werken haben, über die sie reden — ich will sie nicht gerade Kritikaster nennen, aber das ist sicher, daß sie vom echten Kritiker wesentlich verschieden sind. Der nimmt die Dinge genau so schwer wie der Dichter, der ja auch keineswegs ein ästhetisches Spiel treibt, mag er immer auch scherzen und lachen, ja spotten und verlachen können.

Ist nun die Ehrlichkeit auch Vorbedingung der kritischen Tätigkeit und daher ein geborner Komödiant zum Kritiker nicht zu gebrauchen, so versteht sich doch von selbst, daß nicht jeder ehrliche Mensch auch schon berufener Kritiker ist. Ja freilich, man möchte, wenn man beispielsweise eine Geistesgeschichte der Menschheit schreibt, oft von ehrlichen Menschen jeder Art und Begabung ein Urteil haben, um zeigen zu können, wie sich ein großes Dichterwerk allseitig in den Köpfen der Menschen spiegelt, auch verdient jedes ehrliche Urteil respektiert zu werden, sobald es ohne Anmaßung auftritt, aber natürlich sind die Urteile verschiedenwertig, Demokratismus auf geistigem Gebiete ist Unsinn. Der Kritiker wird geboren, der Kritiker ist berufen. Was muß er denn nun also mitbringen, welche Gaben führen ihn seinem Berufe zu? Ich denke, er hat ein größeres Maß von Anschauungs-, Empfindungs-, Unterscheidungs-, reproduktivem Darstellungsvermögen als der menschliche Durchschnitt, ist also die Ergänzung des Künstlers, ja, Hebbel meint, daß aus den letzten Produzenten die ersten Kritiker werden, wenn sie mit entschlossener Resignation ihr mangelhaftes Talent wegwerfen und sich als Geister vollenden. Im allgemeinen hat man den Kritiker mit Recht als den rezeptiven Geist dem produktiven künstlerischen gegenübergestellt, ja, von einem Verhältnisse wie vom Weibe zum Manne geredet, doch stimmt das freilich nicht in jeder Beziehung, da das Unterscheidungsvermögen das spezifische des Kritikers und meist stärker ausgebildet ist wie beim Künstler selbst. Goethe hat Kleist verkannt, Wieland (kein positiv poetischer Geist) nicht, und ebenso urteilte Hebbel ungerecht über Ludwig, während Julian Schmidt ihm gerecht wurde. Das schließt natürlich nicht aus, daß der Dichter, wo er unbefangen ist, vermittelst seiner sehr viel bedeutenderen Anschauungskraft oft das Wesen seiner

Kollegen und ihrer Werke besser zu durchschauen und herauszustellen vermag als der Kritiker, wie denn in der Tat die Mehrzahl der gangbaren ästhetischen Urteile von Dichtern stammt und nicht von Kritikern. Aber die Dichter wirken dann eben als Kritiker, nicht als Dichter.

Außer Ehrlichkeit und Begabung gehören zum Kritikeramt dann auch noch Kenntnisse oder besser eine literarische Bildung, die sich aus literaturgeschichtlichem Wissen und ästhetischer Durchbildung (Geübtheit, ästhetisch aufzufassen) zusammensetzt. Durch Anwendung dieser gewinnt er, wie wir später sehen werden, auch seine relative Wissenschaftlichkeit und Objektivität. Es ist nichts Geringes um die Bildung des Kritikers, zumal in unseren Zeiten, wo auf jedem literarischen Gebiete gewaltige Entwicklungen vorliegen, durch die die Produzierenden, mehr oder minder beeinflußt, hindurchgegangen sind. Doch kann auch das gründlichste literaturgeschichtliche Wissen die angeborne Begabung selbstverständlich nicht ersetzen, vielmehr wird das Wissen fruchtbar erst durch die Begabung. Wichtiger noch als literaturhistorisches Wissen ist für den Kritiker die ästhetische Durchbildung, die man natürlich nicht durch das Studium ästhetischer Lehrbücher, sondern am besten durch das Aufgehen in einen großen Dichter gewinnt. So verdanke ich meine ästhetische Bildung wesentlich Goethe und Hebbel. Sehr wertvoll ist es, wie man sich denken kann, auch, wenn der Kritiker, dichterisch begabt, sich in den verschiedensten Gattungen der Poesie selbst versucht hat — er braucht ja darum das Maß für die eigene Begabung nicht zu verlieren, ja, er hat die schönste Gelegenheit Selbstkritik zu üben. Das eigentliche kritische Handwerk will dann auch noch gelernt sein — selbst bei einem Lessing dauerte es lange genug, ehe er das „Schulschmäckle“ los wurde, und es ist wohl keiner von uns, der sich nicht einiger Dummheiten entsänne, die er im Anfang seiner Kritikerlaufbahn verbrochen. Wer aber begabt ist und etwas gelernt hat, findet auch bald den richtigen Ton. Man sucht allerdings bisweilen den Glauben zu erwecken, als sei es nicht nötig, daß die Kritiker etwas gelernt hätten und stellt die unreifsten Bursche — mir ist einer vorgekommen, der den Robinson als jüngsterschienenes Werk rezensierte

— als solche an. Aber wie mit dem sogenannten Naturdichter, ist es auch mit dem Naturkritiker nichts — die frische Empfänglichkeit, die Natur bewahrt sich auch der gelehrte Kritiker, wenn er eben von Haus aus einer ist. Im übrigen beobachtet ein echter Kritiker auch immer das Publikum, und da kann er jederzeit Eindrücke der verschiedensten Art haben, seine Schlußfolgerungen daraus ziehen und seine Seele vom Bücherstaub freihalten.

Kritikaster ist, wer sich ohne inneren Beruf zum Kritiker aufwirft. Ursachen und Veranlassungen dazu gibt es sehr viele, so ziemlich alle schlechten Triebe des Menschenherzens zählen hier mit: Ehrgeiz (unedler, der nur Macht will), Haß, Neid, Bosheit, Freude am Schmutz oder vielmehr Beschmutzen. Es gibt Kritikaster, die eine wahre schriftstellerische Meisterschaft in ihrem unedlen Handwerk entwickeln, und es gibt elende Stümper, die nicht einmal deutsch schreiben können, aber, da die Schadenfreude, die Gemeinheit überall zu Hause sind, oft einen unverhältnismäßig starken Einfluß üben. Cartouche und Schinderhannes, Franz Moor und Schufterle kehren eben auf allen Gebieten wieder. Bei bestimmten Begabungen kann man sogar von einem tragischen Schicksal reden: So gibt es eine Art, die, mit wundervollem Scharfsinn, reichen rein verstandesmäßigen Talenten ausgerüstet, doch des dem wahren Kritiker notwendigen Anschauungs- und Empfindungsvermögens entbehrt und, nun auch noch von einem bittern Neid gegen alle produktiven Naturen erfaßt, mit wahrhaft diabolischer Lust zerreißt, dabei aber eine innere Verzweiflung nie los wird. Auch „sonst" kommen ganz anständige Leute unter den Kritikastern vor, die Masse freilich ist gemein, Halunken- und Lumpenvolk. Man kann die Kritikaster nach den Eigenschaften einteilen, die ihnen fehlen: fehlt die Ehrlichkeit, dann haben wir den Fälscher oder den Wahrheitsfeind (objektiv), der die erhaltenen Eindrücke, manchmal aber auch den Tat- und Wortbestand aus irgend welchen Motiven verdreht; fehlt die eigentliche kritische Begabung, so bildet sich das Schimpftalent aus, und der Kritiker exzelliert als Schimpfbold. Mangelndes Wissen wird durch Geschwätz verborgen, und wenn der Kritikaster ästhetisch unfähig ist, so verlegt er sich auf den „Geist". Schließlich kann auch gelehrtes Wissen eine Art des

Kritikasters erzeugen, den gelehrten Kleinigkeitskrämer und Alles-besserwisser, der Totaleindrücke überhaupt nicht mehr empfängt. Das mögen die vier Hauptarten des Kritikasters sein, Unterarten gibt es in Masse, aber ihre Charakterisierung muß einem neuen La Bruyère überlassen bleiben. Ich will in folgendem meine Leser einen Blick in die Werkstatt von Vertretern der vier Haupttypen werfen lassen.

Kritikastertypen.

Nach den Theaterstücken ziehen sicherlich literaturhistorische und größere kritische Arbeiten die „Wut“ der Kritikaster am ersten auf sich; denn es ist ja bei uns jetzt fast alles „vercliquet“, jeder hat seine Freunde oder Feinde, dann aber suchen die Kritikaster natürlich die ernsthaften Kritiker „abzutun“, um selbst die „großen Leute“ zu werden. Was mich persönlich anlangt, so habe ich aber auch viele Gegner, deren „Gründe“ ich anerkennen muß — schade, daß auch sie selten mit ehrlichen Waffen fechten! Meine „Geschichte der deutschen Literatur“, 1901/1902 in zwei starken Bänden erschienen, hat meine Gegnerschaft noch einmal vollzählig ins Feld gerufen, und wenn auch die Angriffe meinem Buche eher genützt als geschadet haben, so muß ich doch, um der in unserer Zeit so häufigen Legendenbildung von vorneherein entgegenzutreten, einmal und ich hoffe ein für alle Mal das Wort der Abwehr ergreifen. Für diejenigen Leser, die meine Literaturgeschichte nicht kennen, setze ich das Vorwort hierher:

„Die vorliegende Geschichte der deutschen Literatur verdankt weniger wissenschaftlichem Ehrgeiz als praktischen Erwägungen ihren Ursprung. So zahlreich und zum Teil wertvoll die Werke dieser Art sind, die wir besitzen, ich vermißte seit langem eins, das übersichtliche Behandlung des gewaltigen Stoffes mit leichter Lesbarkeit vereinte. Meine „deutsche Dichtung der Gegenwart“, seit 1897 in vier starken Auflagen erschienen, wies mir den Weg, zu einem solchen zu gelangen: die Darstellung der geschichtlichen Entwicklung mußte von den breiten Ausführungen über die einzelnen Dichter befreit, diese letzteren mußten selbständig hingestellt werden. So

konnte jene die gedrungene Haltung, die knappe und genaue Gliederung erhalten, die notwendig ist, wenn sich eine historische Übersicht dauernd einprägen soll; in den Einzelausführungen über die Dichter aber konnten abgeschlossene kleine Charakteristiken zur Einführung in Werke und Wesen des Dichters versucht und gelegentlich auch notwendige ästhetische Darlegungen geboten werden. Ich habe mir vor allem große Mühe gegeben, die Darstellung der literarischen Entwicklung der einzelnen Perioden zu einer geradezu „zwingenden“ zu erheben, d. h. jedem Dichter in dieser Entwicklung seinen festen, unverrückbaren Platz anzuweisen und alle Sprünge und künstlichen Übergänge zu vermeiden. Dabei haben mir selbstverständlich meine Vorgänger stark vorgearbeitet, eine gleichsam natürliche Ordnung und Gruppierung hatte sich, wenigstens für die ältere Zeit, nach und nach schon von selbst herausgestellt, aber in vielen Fällen denke ich doch noch Verbesserungen angebracht, oder besser, entdeckt zu haben, die Aussicht auf dauernde Einbürgerung besitzen.

Der Standpunkt, von dem aus ich dies Buch geschrieben habe, ist im übrigen der der Gegenwart. Ich verkenne natürlich nicht, daß die wissenschaftliche Literaturgeschichte die Pflicht hat, alle Perioden mit gleicher Liebe und Ausführlichkeit zu behandeln, aber andererseits ist doch auch nicht zu leugnen, daß unsere für das breite gebildete Publikum geschriebenen Werke außerordentlich viel gelehrten Ballast mitschleppen. Es ist unbedingt ein Mißverhältnis, wenn unsere verbreitetsten Literaturbücher für die alte Zeit (bis zum dreißigjährigen Kriege) in der Regel die Hälfte ihres Umfangs in Anspruch nehmen, dagegen die Dichtung seit Goethes Tod entweder ganz ignorieren oder auf etwa hundert Seiten von achthundert im ganzen abtun. Ich habe kurz entschlossen die ganze Entwicklung bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts, also die Klassik eingeschlossen, in den ersten Band dieses Werkes verwiesen und mir den zweiten für das neunzehnte Jahrhundert vorbehalten. Die ältere Entwicklung kommt dabei, wie ich glaube, doch nicht zu kurz. Weiter habe ich in der Auswahl der ausführlich zu behandelnden Dichter große Strenge walten lassen: Nur, was noch

wirklich lebt oder aus irgend einem Grunde zu leben verdient, hat seine einführende Charakteristik erhalten. Es wird natürlich darüber zu reden sein, ob ich durchweg die richtigen Dichter getroffen, im allgemeinen aber, hoffe ich, wird man meiner Wahl zustimmen.

Die besondere Bedeutung dieses Buches scheint mir auf ästhetischem Gebiete zu liegen; da habe ich am Ende auch dem Manne der Wissenschaft mancherlei zu sagen. Ich unterschätze die forschende Tätigkeit auf dem Felde der Literaturwissenschaft, sei sie nun philologischer oder rein historischer oder endlich psychologisch-ästhetischer Natur, gewiß nicht, aber recht wohl weiß ich auch, was angeborne ästhetische Begabung und praktisch-kritische Ausbildung wert sind, daß sie vielfach da die Entscheidung geben können, wo die Wissenschaft versagt. Das sage ich im Hinblick auf Lessing, Goethe, Hebbel, Otto Ludwig und ordne mich diesen Großen tief unter. — Über die entschieden-nationale Haltung dieses Werkes brauche ich hoffentlich kein Wort zu verlieren. Eben weil ich vom Standpunkte der Gegenwart schrieb, mußte ich jede Gelegenheit benutzen, den Stolz auf unser deutsches Volkstum zu stärken und das nationale Gewissen zu schärfen — ist doch vielleicht die Zeit nahe, wo deutsche Natur und Kultur die letzte und schwerste Probe zu bestehen haben wird."

Jeder vernünftige Mann wird mir zugeben, daß dieses Vorwort nicht gerade provoziert, und daß es sich der Mühe lohnte, mein Buch nach den in ihm gegebenen Gesichtspunkten ruhig zu beurteilen. Ob ich meine Ziele, den natürlichen geschichtlichen Aufbau, die genaue Feststellung der Größenverhältnisse der Dichter untereinander, die sichere Herausarbeitung der dichterischen Persönlichkeiten, erreicht, weiß ich nicht, aber das weiß ich, daß mein Werk einen Fortschritt in dieser Beziehung bringt und im besonderen für die Literaturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts in mancher Hinsicht grundlegend ist. Man hat es, auch von seiten meiner Freunde, viel zu sehr als Parteibuch betrachtet, dazu allerdings durch meinen subjektiven Ton veranlaßt, der aber, wie ich bestimmt behaupte, die Wissenschaftlichkeit keineswegs schädigt. Mochte man immerhin von fachmännischer und von demokratisch-internationaler

jüdischer Seite gegen mein Buch vorgehen, den Respekt vor der geleisteten Arbeit hatte man zu bewahren. Manche Kritiken, in hoch angesehenen Blättern erschienen, sind aber einfach ein Skandal. Nun, jene Blätter und die Verfasser der Kritiken werden die Torheit ihres Vorgehens schon noch einsehen: den Mann, der eine große Sache hinter sich hat und über die persönlichen Eitelkeiten einigermaßen hinaus ist, schweigt man weder noch schlägt man ihn tot.

Der Wahrheitsfeind.

Dr. Eugen Holzner.

Ende August 1902 erhielt ich die folgende Zuschrift:

„Hochverehrter Herr! Ich würde sehr gern ein Feuilleton über Ihre Geschichte der deutschen Literatur, II. Band, d. h. nur über den zweiten Band schreiben. Besonders reizen würde mich, Ihre Methode mit der R. M. Meyers zu vergleichen. Ich kenne und schätze überaus Ihre Deutsche Dichtung der Gegenwart und Ihre Schrift über G. Hauptmann. Ich schreibe für die allerersten deutschen Blätter. Erst in der heutigen Nummer der „Zeit" ist ein großer Artikel von mir über Wunderlichs „Deutschen Satzbau". Können Sie mir ein Exemplar des II. Bandes verschaffen? Ich bin ev. gern bereit, mich zur Rücksendung zu verpflichten, wenn ich mit dem Artikel fertig bin. In Erwartung einer guten Zeile ergebenst Dr. Holzner.

Obwohl mich, wie man sich denken kann, die in Aussicht gestellte Vergleichung mit R. M. Meyer nicht sonderlich reizte, überwies ich die Zuschrift doch meinem Verlage zur Berücksichtigung; denn, sagte ich mir, dieser Dr. Holzner ist ein ehrlicher Mann. Leider unterblieb die Absendung eines Exemplars des 2. Bandes der Literaturgeschichte, und zwar nur versehentlich, da der Leiter des Verlags damals verreist war. Ich hörte nichts wieder von Dr. Holzner, bis mir Ende November desselben Jahres anonym, unter der Adresse „A. B., Bücherschreiber", ein Exemplar einer

Nummer der „Frankfurter Ztg.“ mit einem Aufsatz „Literarischer Chauvinismus“ von Dr. Eugen Holzner (Prag) und zugleich eine ebenso anonyme Postkarte mit Gratulationen und Illustrationen zuging — der ehrliche Mann hatte sein Werk getan, Israel konnte sich beruhigt schlafen legen, ich war wieder einmal tot.

Es ist mir sehr wohl bewußt, daß es im Grunde falsch ist, einem Wahrheitsfeinde — und das ist Dr. Eugen Holzner — die Ehre einer gründlichen Widerlegung anzutun; da ich jedoch mit dieser Schrift auch einen allgemeinen Zweck verfolge, so mag es einmal geschehen. Zunächst habe ich den zwingenden Beweis zu liefern, daß Dr. Holzner ein Wahrheitsfeind ist.*) Er schreibt: „Wer sind denn nun aber die Götzen, denen Herr Bartels, nachdem er dergestalt ein literarisches Blutbad angerichtet hat, seine Altäre errichtet? Man höre und staune: Wildenbruch und Dahn! Das sind die Männer, die das Vaterland von der Ausländerei retten. Dahn hatte „wirklich leidenschaftliche Anteilnahme“ an der deutschen Vergangenheit und Wildenbruchs Emporkommen bedeutet einen „Sieg des nationalen und dichterischen Geistes über den französisch-jüdischen Geist des Feuilletonismus““. Für alle diejenigen, die meine Literaturgeschichte gelesen haben, ja, meine Anschauungen und meine Tätigkeit nur im allgemeinen, etwa vom „Kunstwart“ her, kennen, bedarf es keines Wortes mehr. Was, ich sollte die deutsche Literatur des neunzehnten Jahrhunderts in Wildenbruch und Dahn gipfeln lassen, ihnen Altäre errichten! Das kann kein Mensch aus meiner Literaturgeschichte herauslesen, der größte Fanatiker nicht und der dümmste Kerl nicht, das ist bewußte Entstellung. Denn, man höre und staune, während ich jedem bedeutenden deutschen Dichter außer der Erwähnung in der geschichtlichen Übersicht noch eine besondere ausführlichere Charakteristik gönne, versage ich diese Felix Dahn und bemerke in der Übersicht ausdrücklich: „Das Gesamturteil über die dichterische Tätigkeit Dahns wird immer ungünstig ausfallen müssen: Zuletzt sind denn doch die Wilbrandt und Jensen (die

---

*) Eine eingehende Nachweisung sämtlicher Entstellungen des Holznerschen Aufsatzes bringt das Hamburger „Deutsche Blatt“ vom 4. und 7. Febr. d. J.

nebenbei bemerkt auch alle beide noch keiner besonderen Charakteristik würdig erachtet werden) in weit höherem Grade Poeten." Auch als Patrioten habe ich Dahn übrigens nicht anders als mit den paar von Holzner zitierten Worten gepriesen. Was Wildenbruch anlangt, so hat er zwar die besondere Charakteristik erhalten, aber schon in der Übersicht habe ich festgestellt, daß der in den vierziger Jahren geborenen Generation ein wahrhaft großer Dichter fehle, und in der Charakteristik wird nachgewiesen, daß Wildenbruch Leidenschaft und Leidenschaftlichkeit verwechselt, und sein dichterisches Wesen auf die Formel: „Er verhält sich so zu Hebbel wie Schiller zu Shakespeare" gebracht, was bei meiner Stellung zu Schillers Dramen kein allzu hohes Lob bedeutet. Natürlich, gegen die übliche demokratische Kritik habe ich Wildenbruch in Schutz genommen, aber die Schwächen seines Dramas keinen Augenblick verhehlt. Das sind alles geradezu gerichtlich feststellbare Tatsachen. Aber ich sollte eben als der literarische Chauvinist erscheinen, und da nun Wildenbruch und Dahn bei den Demokraten und Banausen einmal als die deutschnationalen Dichter *κατ' ἐξοχήν* gelten, so mußten die Tatsachen entstellt werden. Es ist die Hauptentstellung des Aufsatzes, auf allerlei kleinere werden wir stoßen, wenn wir ihn nun von Anfang an durchgehen.

Holzner beginnt mit einem Zitat aus einem Aufsatze von Professor Otto Harnack: „Der Literaturhistoriker ist, wie jeder andere Geschichtsforscher, weder ein Prophet noch ein Diktator, sondern ein Diener der Wahrheit: er darf weder auf Glauben noch auf Gehorsam rechnen, er muß beweisen und überzeugen." Ich kann nicht sagen, daß mir diese Weisheit sonderlich imponiert: Wo steht denn geschrieben, daß der Literaturhistoriker gerade Geschichts*forscher* sein muß? Er hat ja wohl in Deutschland auch noch das Recht, bloßer Geschichtsdarsteller auf Grund der vorliegenden Dokumente, eben der Literaturwerke, der Dichtungen zu sein. Da muß er freilich auch der Wahrheit dienen, das heißt, er darf aus den Werken nichts herauslesen, was nicht darin ist, aber das Recht persönlicher Auffassung hat er unbedingt, und ob er überzeugt, hängt im letzten Grunde nicht von seiner Methode,

sondern von seiner ästhetischen Begabung ab. Man soll doch um Gottes willen nicht immer wieder tun, als ob Literaturwissenschaft, Geschichtswissenschaft überhaupt objektive Wissenschaft wie die Naturwissenschaft wäre, was sich in ihr beweisen läßt, lohnt im allgemeinen gar nicht der Mühe, bewiesen zu werden — aber die Literaturgeschichte kann, wie jede andere Geschichte, auf Grund eines ausgedehnten Materials Anschauung, poetische, Lebens-, Weltanschauung geben, und dazu wird sie denn auch wohl da sein. De facto gibt es gar keinen objektiven Literaturhistoriker, Gervinus ist es so wenig wie Scherer, Vilmar so wenig wie meine Wenigkeit, und nach uns werden noch eine ganze Menge anderer Leute kommen, die die Dinge auch wieder sehr viel anders auffassen wie wir, wenn sich auch vielleicht gewisse historische Entwicklungsgänge und Größenverhältnisse nach und nach consensu omnium, d. h. aller ästhetisch Begabten feststellen. So sind aber auch, um von den Propheten zu schweigen, die Diktatoren auf diesem Gebiete recht wohl zulässig — freilich das Zeug müssen sie dazu haben, und die Zeit muß sie verlangen. Gervinus und Julian Schmidt sind gewiß Diktatoren gewesen, erst recht aber die lange Reihe der wahren Literaturförderer, die mit Gottsched und Lessing beginnt und auch noch in unserem Jahrhundert Vertreter von Bedeutung zählt. Werden, wie es oft geschieht, die Diktatoren übermütig, so pflegen sie das mit ihrem Sturze zu bezahlen — aber was geht das die Herren von der zünftigen Literaturforschung an?

Jedoch zu Holzner zurück! Er meint, über meinem Buche schwebe unverkennbar der Geist Treitschkes. Nicht, daß ich wüßte; ich habe Treitschkes „Deutsche Geschichte“ erst kennen gelernt, als ich als Mensch wie als Schriftsteller fertig war. Aber ich habe nach Holzner nichts von Treitschke: „Herr Bartels ist ein kalter Raisonneur, der sich nicht begeistern kann, der immer und überall die Scheuklappen eines verbissenen Reaktionärs vor den Augen hat und der wie ein Schulmeister die Dichter und ihre Werke herunterkanzelt oder sie mit den trockenen Etiketten „gut“ oder „schlecht“ nach einer bestimmten Notenskala beklebt.“ Dies Geschimpf höre ich, der ich seit Jahrzehnten für Hebbel und Ludwig, für Jeremias

Gotthelf und Klaus Groth, für Mörike und Keller kämpfe, immer wieder, aber wenn es wahr ist: Warum schätzt denn Dr. Holzner so „überaus“ meine „Deutsche Dichtung der Gegenwart“ und meine Schrift über Hauptmann? Oder hat er etwa, als er dies an mich schrieb, gelogen? — Folgt nun die Feststellung, daß ich ein großer Chauvinist sei (auf meine Abweisung dieses Begriffes für deutsche Verhältnisse in dem Aufsatze „Rassenstolz“ der „Deutschen Welt“ des vorigen Jahres darf ich Holzner und seinesgleichen wohl nicht aufmerksam machen?) und das internationale Europäertum hasse. Mein Haß gegen das Judentum wirft nach Holzner dadurch u. a. schon merkwürdige Schatten voraus, daß ich Bettina als verjudet hinstelle. Darüber in dem Anhang dieses Büchleins; hierher aber gehört, daß Holzner die sehr ernsthaft gemeinte Auslassung Hebbels über Bettinas Briefwechsel (Tagebücher I, 39), daß er nämlich das entsetzliche Schauspiel biete, wie Bettina Goethe „verschlinge“, als scherzhaft gemeint verdreht. Nein, Hebbel war in solchen Dingen nie scherzhaft. — Weiter: „Kultur“ soll auf mich wie das rote Tuch wirken und für mich gleichbedeutend mit Europäertum, Judentum, Liberalismus, Dekadence und wie alle die „Giftstoffe“ (!) in meiner Terminologie heißen, sein. Donnerwetter! Selbstverständlich, ich will wieder in die germanischen Urwälder zurück, Felle tragen und Eicheln essen. — „Natürlich“ baue ich mein Germanentum auf der Rassentheorie auf, Chamberlain und Gobineau sind meine „Götter“. Dabei habe ich weder Gobineaus Rassenwerk noch Chamberlains „Grundlagen“ bis auf diesen Tag gelesen, mein deutscher Nationalismus ist mir nicht aus Büchern, sondern einfach aus dem Leben, vor allem aus meiner langjährigen und sorgfältigen Beobachtung des jüdischen Treibens zugewachsen. Von meinen Nietzsche-Ausführungen, die drei Seiten füllen, zitiert Dr. Holzner zwei kurze Sätze: „Unangenehm ist mir sein modernes Europäertum, das ihn zu direkten Ungerechtigkeiten gegen das Deutschtum und echt deutsche Geister verführt“ und „Nietzsche hat eben in der charakteristischen Weltfremdheit des deutschen Gelehrten dahingelebt“ und fährt dann fort: „Hat es je ein falscheres und entstellenderes Urteil über Nietzsche gegeben? Erschöpft diese Kritik den Reichtum dieser grandiosen Persönlichkeit?“

Da Holzner meine wirkliche Kritik überhaupt nicht anführt, so muß ich leider wieder von Entstellung reden.

Nachdem Herr Holzner erkannt hat, daß die Rassetheorie bei mir der „archimedische Punkt" ist, sucht er, wie man sich denken kann, dieser Theorie und meinem Chauvinismus soviel wie möglich am Zeuge zu flicken, bleibt dabei aber wieder nicht bei der Wahrheit. Es ist unwahr, daß ich gegen Zola, Tolstoi und Ibsen „in den schärfsten Ausdrücken wettere" — ich stelle ihre wirkliche Bedeutung für die deutsche Literatur fest, erlaube mir freilich dabei auch die Bemerkung, daß deutsche Dichter wie Jeremias Gotthelf, Hebbel und Ludwig, die den Ausländern vorzuziehen mein gutes Recht ist, der deutschen Jugend ebensogut hätten den Weg zeigen können. Es ist weiter unwahr, daß ich „einem so herrlichen Poeten wie Turgenjew" einen Fußtritt versetze, ich sage nur, daß er deutschen Talenten gefährlich zu werden pflegt, was man im Hinblick beispielsweise auf Ossip Schubin wohl nicht bestreiten wird und eher ein Lob ist. Alles, was die Darstellung des Judentums in meiner Literaturgeschichte anlangt, habe ich in den diesem Buche angehängten Aufsatz verwiesen und führe also nur den Schlußsatz Holzners über dieses Kapitel an: „Was an Beschimpfungen, Mißdeutungen, Entstellungen in der Würdigung all dieser Erscheinungen geleistet wird, läßt sich im Rahmen einer Besprechung auch nicht zu einem Bruchteile wiedergeben. Nur e i n Beispiel deute an, mit welcher Gemütslosigkeit der Verfasser sein Handwerk betreibt: Bei Hieronymus Lorm, dem „jüdischen Pessimisten", wird bemerkt, daß seine Taubheit und Blindheit ihm „a l l e r d i n g s einige Veranlassung zum Pessimismus" gab!" Man wird Holzner jawohl noch die Überzeugung beibringen können, daß er eine so schwere Anschuldigung mit e i n e m Beispiel, das zudem weder eine Beschimpfung noch Mißdeutung oder Entstellung bringt, nicht beweisen kann. Und übrigens hatte ich nicht die geringste Veranlassung, bei Erwähnung Hieronymus Lorms „Gemüt" zu zeigen; das gehört nicht in kurze literaturgeschichtliche Übersichten. Wenn Holzner daraus, daß ich einige Juden nicht als Juden aufführe und umgekehrt angebliche Nichtjuden als Juden bezeichne, schließt, daß die Gültigkeit des Rassenprinzips in

der Literaturentwicklung „niederschmetternd“ widerlegt sei, so macht er mich einfach lachen. Jedoch hätte er aus der von ihm so überaus geschätzten „deutschen Dichtung der Gegenwart“ ersehen können, daß ich sehr wohl wußte, daß Rudolf Lindau Pauls Bruder ist, und wenn er gar meint, ich hätte Georg Brandes’ Abstammung nicht gekannt, so — hat er selber von Brandes’ Stellung in Deutschland keine Ahnung. Als Unwahrheit muß ich wieder die Behauptung Holzners hinstellen, daß ich ununterbrochen jüdische Quellen benutze. „Wenn er gewußt hätte, daß Georg Brandes ein Jude ist . . . , wäre das Konto der Brandes-Zitate wohl merklich kleiner geworden. Außerdem benutzt er die Literaturgeschichte von R. M. Meyer, obgleich er diesen als Juden und Judengenossen erkannt hat, überaus reichlich, und Emil Kuh, den Hebbel-Biographen, läßt er seitenlang statt seiner das Wort führen.“ Die ganze Ausführung ist eine Infamie: Brandes-Zitate finden sich in meiner Literaturgeschichte zwei oder drei bei der Romantik, und ich stimme ihnen keineswegs zu; Richard M. Meyer habe ich zweimal als „jüdische Autorität“ zitiert, bei Leopold Kompert und bei Karl Emil Franzos — man begreift, daß ein bißchen Bosheit dahinter steckt —, im übrigen aber nur seine Anschauungen, die falschesten in der Regel, die man finden kann, wo es nötig war, bekämpft, ohne Zitate; Emil Kuh endlich habe ich zweimal ausführlicher zu Worte kommen lassen, bei Heine und beim jungen Deutschland, wo ich ihn, den Juden, als Eideshelfer brauchte. Holzner sucht die Meinung hervorzurufen, als plündere ich die jüdischen Schriftsteller, und das ist mehr als Entstellung.

Auf wirklich „positives“ Gebiet wagt sich Dr. Holzner kaum, und er tut recht daran — da kann er höchstens verraten, daß er nichts versteht. Nach ihm gehören alle Österreicher zu meinen „Stiefkindern“: „Unglaublich ist die Art, in der er Lenau, Anastasius Grün, H. v. Gilm, Grillparzer behandelt“, und dann führt er den Satz an: „Die täuschen sich, die da meinen, daß Grillparzer ein Dichter der Zukunft sei“, was weiter nichts heißen soll, als daß die historische Bedeutung Grillparzers feststeht und eine Bedeutung für die Weiterentwicklung unserer Dichtung bei ihm nicht mehr

anzunehmen ist. Ausdrücklich sage ich, daß er recht wohl noch ein paar Jahrhunderte als Klassiker wirken kann, wie ich ihn denn mit Goethe und Schiller zu einem klassischen Triumvirat zusammenstelle. Georg Herwegh ist Holzner eine Idealgestalt, Mörike überschätze ich in maßloser Weise, da ich ihn als Lyriker über Heine stelle, Adolf Stern soll ich „allen Ernstes“ mit Heyse in Parallele gesetzt haben — ich sage nur, daß ich Stern „auf seinem speziellen Gebiete“, nämlich dem der eigentlich historischen Novelle, die Heyse wenig gepflegt hat, diesem gleichstelle und widme im übrigen Stern nicht eine ganze, Heyse 13 Seiten! — und was der Dummheiten mehr sind, die nicht ich mache, sondern Holzner macht. Natürlich wird dann auch die engste Heimatkunst als mein Ideal hingestellt, ein alter Trik, der mir, dem Vorkämpfer Hebbels, nur noch Spaß bereitet, und zum Schluß wird darauf noch meine Form, die Auflösung der Darstellung in geschichtliche Entwicklung und ästhetische Charakteristik, getadelt. „Es ist beschämend, daß gerade die Deutschen, die sozusagen (!) die literarhistorische Methode entdeckt haben, nun ein derartiges Machwerk in die Reihen ihrer geistesgeschichtlichen Werke einreihen müssen.“ Me miserum — aber ich glaube nicht, daß die Deutschen sich schämen werden; eher haben die Juden Ursache dazu, wenn sie solche „wissenschaftliche“ Kritiken schreiben und in ihren Weltblättern abdrucken.

Nach dem Trauerspiel — denn es ist eins, wenn ein Doktor der Philosophie die Stirn hat, eine so gewöhnliche Herunterreißerei zu schreiben und noch gar mit seinem Namen zu decken — folgt noch ein Satyrspiel: Herr Dr. Felix Mamroth, Redakteur des Feuilletons der „Frankfurter Zeitung“, ein Herr aus dem Wiener Galizien, dessen ganzes Verdienst darin besteht, eine Unmenge orientalischer Stilblüten verbrochen (die schönste war vielleicht: Ludwig Fulda sei ein Dichter „auch in Unterhosen“) und in seinem Blatte stets das „Neueste Allerneueste“ gebracht zu haben, sieht sich, ohne zwar seinen Namen drucken zu lassen, noch bemüßigt, dem Aufsatze des Dr. Holzner eine redaktionelle Anmerkung anzuhängen, wahrscheinlich, um mich vollends, mausetot zu machen. „Um dem Leser einen Begriff von dem Größenwahn derer um Eduard Avenarius zu geben,“ schreibt

er, „teilen wir aus dem Waschzettel, mit dem der Verlag des genannten Herrn die Bartelssche Literaturgeschichte begleitet, folgende Sätze mit." Da findet zunächst eine Verwechslung Ferdinand Avenarius', des Kunstwartherausgebers, und der Verlagsfirma Eduard Avenarius statt, die längst nicht mehr der Familie Avenarius gehört — ich glaube fast, die Verwechslung ist absichtlich; denn es ist doch kaum anzunehmen, daß Dr. Mamroth den Vornamen des Kunstwartherausgebers nicht kennt, und Ferdinand Avenarius hat sich ja als mein „Gönner" längst den Haß gewisser Kreise zugezogen, so daß denn die Gelegenheit vom Zaune gebrochen werden mußte, auch ihm, wie später geschieht, etwas zu versetzen. Doch das geht mich nichts an. Aufmerksam machen muß ich aber auf eine kleine Verdrehung, die sich Dr. Mamroth gestattet: Er spricht von einem „Waschzettel", während die Beilage, der er seine (übrigens durch eine sehr anerkennende Kritik hinreichend belegten) Sätze entnimmt, ein Buchhändler-Zirkular, ein bloßes Empfehlungsschreiben ist, wie schon der Eingang „der Beachtung wird empfohlen" sehr deutlich dartut. Und es ist ja wohl noch nicht verboten in Deutschland, daß der Verkäufer seine Ware nach bestem Vermögen lobt. Mit dem „Größenwahn" ist es also nichts. Dann zum Schluß kommt das Köstlichste: „Herrn Bartels," schreibt Dr. Mamroth, „kennen wir noch von seiner Tätigkeit in Frankfurt her. Damals war er ein harmloser Flachkopf. Nichts weiter. Seither hat eben auch er sich rüstig fortentwickelt, und zwar ist er, wie der obige Bericht über sein Hauptwerk bezeugt, einer der bösartigsten Kläffer geworden, die jemals hinter der deutschen Literatur einhergelaufen sind." Herr Dr. Mamroth hat ein sehr schlechtes Gedächtnis! Hat er denn so ganz vergessen, daß ich, der harmlose Flachkopf, ihn, als er seinen famosen Artikel zu Kellers siebzigstem Geburtstag geschrieben hatte, nach allen Regeln der Kunst „abführte", hat er so ganz vergessen, wie oft ich ihn, wenn er in seinen sonst bloß verdrehten Theaterkritiken eine bösartige politische Anspielung machte (beispielsweise wagte Herr Mamroth in einer Besprechung von Kleists „Hermannsschlacht", wo der Held seine Leute bekanntlich anweist, die Gerüchte von den Schandtaten der Römer zu übertreiben, mit Hinweis auf Bismarck zu

sagen, das Telegrammfälschen hätten die Deutschen also schon immer verstanden), wie oft ich ihm dann auf die Finger klopfte! Aber Herr Dr. Mamroth hat es natürlich nicht vergessen, er hat seinen Haß nach jüdischer Weise vortrefflich konserviert und stellt mich nur deswegen jetzt als gänzlich unbedeutend hin, weil er denkt, daß mich das um so mehr verletzt. Aber er verfehlt seinen Zweck: Gerade daraus, daß meine Gegner schimpfen, schimpfen und fälschen, schließe ich natürlich, daß Sie daran verzweifeln, mich mit ehrlichen Waffen zu überwinden. Herrn Dr. Mamroth will ich übrigens das Zeugnis ausstellen, daß er und seine „Frankfurter Zeitung" es vornehmlich sind, die mir über das Judentum die Augen geöffnet haben, so daß ich denn schon vor meinem Scheiden von Frankfurt den äußerst harmlosen „dummen Teufel" begann. Ich weiß also nicht, ob das Judentum Dr. Mamroth besonderen Dank schuldet, jedenfalls dürften auch unter den Lesern der „Frankfurter Zeitung" sehr viele sein, die der Ansicht sind, daß die Art und Weise, wie die Holzner und Mamroth über mich herfallen, die allertörichteste ist und das Judentum mehr schädigt als meine historischen Feststellungen.*) Es gibt, wie ich aus meinen Frankfurter Erinnerungen weiß, noch Juden, die sich anständiger Formen befleißigen und nicht gleich ihren Gegner mit Schmutz bewerfen — ja, ich gestehe es ein, es lebt ein Jude in Frankfurt, um dessentwillen ich manchmal bedauere, als Gegner der Juden auftreten zu müssen, wenn ich auch zum Teil gerade durch ihn die tiefe, unausgleichbare Gegensätzlichkeit deutschen und jüdischen Wesens erkannt habe.

---

*) Dadurch, daß die „Zeitschrift des Vereins zur Abwehr des Antisemitismus" den Artikel der „Frankfurter Zeitung" inzwischen übernommen hat, bin ich nun auch offiziell in den Bann getan. Dieselbe Zeitschrift konstatiert, daß Bücher wie Chamberlains „Grundlagen" und meine Literaturgeschichte dem Judentum mehr schaden als sämtliche antisemitischen Reichstagsabgeordneten.

Der Schimpfbold.

Dr. M. G. Conrad.

„Es gibt auch unter den Deutschen," so beginnt M. G. Conrad seinen Aufsatz „Herr Adolf Bartels, der Geschichtschreiber" in der Wiener „Zeit", „so gut wie unter den Engländern und Franzosen, Geschichtschreiber, die eine unendliche Kraft und Feinheit der Empfindung, Gründlichkeit gelehrten Wissens mit vollendeter künstlerischer Noblesse des Ausdrucks zu verschmelzen verstehen. Ihre Werke sind Muster exakter wie liebenswürdiger Darstellung, Stil und Person einen sich zur Verkörperung jener edlen weltmännischen Geistigkeit, die in ihrer besonderen nationalen Ausprägung den führenden Kulturvölkern zur Zier gereichen. Was sie auch berühren mögen, ihre Art wirkt vorbildlich reif und sicher im Urteil, makellos in der Form, ohne jemals die schlichte Natürlichkeit zu verleugnen, Siegel alles Echten und Eigenwüchsigen . . . . Sind die Engländer stolz auf ihren Walter Pater, die Franzosen auf ihren Hippolyte Taine, so können die Deutschen mit einem Karl Hillebrand, einem Hermann Grimm im Rahmen ihrer nationalen Sonderart als Ebenbürtigen dienen, wie die Skandinaven (!) mit einem Brandes."

Wer Dr. M. G. Conrad, unseren literarischen Kraftmeier und allerdings allmählich alt gewordenen Naturburschen, einigermaßen kennt, der wird erstaunt sein über das Lob der Noblesse und weltmännischen Geistigkeit gerade aus seinem Munde. Es ist auch nur eine Maske, die er auf einen Augenblick vornimmt, sehr rasch wirft er sie ab und leistet sich einen Schimpfartikel von einer Wüstheit, daß ich, wenn ich nicht gerade für diese Untersuchungen den Typus eines bloßen Schimpfbolds brauchte, nicht einmal eine Feuerzange in Kontribution setzen möchte, um ihn anzufassen. Ein paar Stichproben aus der drei Spalten langen Schimpferei genügen zur Charakteristik des Ganzen: „Von allen schlechten und komischen Geschichtschreibern, die die Deutschen schon erlebt haben, bildet dieser Neuling im Fache der dickleibigen Bände doch wieder eine

Spielart, über deren Bedeutung sich viele brave Leute ungebührlich aufregen könnten, während andere, die ihre Ulkstimmung auch in den Untersuchungen über Wert und Unwert der literarischen Tageserscheinungen nicht unterdrücken mögen, sich leicht um einen guten Spaß betrogen sehen, wenn man nationale Gottesgaben wie den Herrn Geschichtschreiber Adolf Bartels aus Wesselburen unter die kritische Lupe nimmt. Übertriebener Eifer wäre es wohl, wollte man bei Behandlung solcher Gestalten und ihrer Leistungen gleich nach einem scharfen Besen greifen. Entrüstung wäre in der Tat übel angebracht bei dieser Spielart von Geschichtschreibung, die Herr Adolf Bartels, der christliche Urgermane und arische Edelmensch, mit schleimischer Gehässigkeit und Tücke, mit bornierter Schwatzhaftigkeit und unzulänglicher Kenntnis verübt, in einem Stil und Tone, die nicht über die künstlerische Fähigkeit eines gehetzten Reporters hinausreichen. Wo man auch sein dickes Schreibwerk aufschlagen mag, immer stößt man auf eine Stelle, die entweder den Geist des Christentums verleugnet oder das männlich vornehme Deutschtum diskreditiert oder den arischen Sinn für gemessene Schönheit und menschliche Folgerichtigkeit beleidigt ... Man könnte auch auf den Gedanken kommen, daß er nicht bloß die antisemitischen Krücken brauche, um sich auf seinen schwachen teutonischen Patentbeinchen zu halten, sondern daß er an seinem Judenhasse zugleich parasitäre Gelüste befriedige. Alle Winde würden ihm durch seine armselige Arierhaut pfeifen und sein christlich-germanisches Wams in Fetzen entführen, wenn er sich nicht mit dem Hasse auf alles Nichtarische und Nichtgermanische ausfütterte ... Daß bei einem Historiker dieses Kalibers der Schulmeisterbakel der Kritik niemals zur Wünschelrute wird, dem Leser neue Schönheiten in unbeachteten oder unbekannten Quellen zu erschließen, zu gering gewertete dichterische Nationalgüter und Volkskleinodien in würdiger Schätzung aufleuchten zu lassen, wird niemand verwundern. Die parteifanatische Nörgelkritik ist immer unfruchtbar und niemals wertschaffend und werterhöhend. Wäre dieser eingebildete konservative, kleine Mensch in Bartels nicht im tiefsten Wesen kultur- und fortschrittfeindlich, so müßten ihn schon seine übrigen persönlichen Eigenschaften hindern,

Fürsprecher der Verkannten, Helfer der Ringenden und Aufwärtsstrebenden zu sein. Seine ganze Heimatkunst ist in dieser Zeit der Weltpolitik, des Imperialismus und der Kolonisation nichts weiter als eine reaktionäre Marotte. Und er fröhnt dieser Marotte, weil er unfähig ist, Neues, Großes, Weites in sich aufzunehmen und in ruhig mannhafter Schätzung wiederzugeben, und weil ihn der Eitelkeitsteufel kitzelt, seinen eigenen Kleinkram mit der geschmacklosesten Unfehlbarkeitsmiene als etwas Bedeutendes aufzutrumpfen. So ist die Kritik von der Art dieses Herrn Bartels direkt ein Kulturhemmnis und eine Affenkomödie: Ich, ich und wieder ich — ich glaube, ich weiß, ich halte dafür." So, ich denke, das genügt, man soll mir nicht nachsagen, daß ich mich scheue, mein Lob unter die Menge zu bringen. Eine anständige deutsche Zeitung würde, das ist meine Überzeugung, den Conradschen Aufsatz niemals gebracht haben, aber für ein Judenblatt wie die Wiener „Zeit" (die mich nebenbei bemerkt übrigens kurz vorher zur Mitarbeiterschaft aufforderte und von mir keine Antwort erhielt) mag er ja gut genug sein, besorgt doch M. G. Conrad, er, der Demokrat, der da im Namen der Weltpolitik, des Imperialismus und der Kolonisation redet, ganz einfach die Geschäfte des Judentums.

Ich weiß es wohl, die beste Antwort auf Flegeleien und Gemeinheiten ist immer absolutes Stillschweigen. Aber man soll auch nicht jedem jedes durchgehen lassen, und so will ich denn einmal die „Noblesse" beiseite lassen und die folgenden Tatsachen zur Kenntnis des Publikums bringen. Im Jahre 1900 hatte ich das Vergnügen in Weimar den Besuch des Herrn Dr. Michael Georg Conrad aus dem weltberühmten Gnodstadt zu erhalten, und wir machten zusammen Ausflüge nach Tiefurt und Belvedere. Natürlich wird Herr Dr. Conrad behaupten, er habe mich nur kennen lernen wollen, wie man etwa ein wildes Tier in der Menagerie kennen lernt — leider hat er mir aber auch vertrauliche Briefe geschrieben und Bücher dediziert, und zwar ohne daß ich ihm je entgegengekommen wäre. So hat er meine wahre Natur denn zweifellos erst aus meiner „Geschichte der deutschen Literatur" erkannt — aber diese liegt ganz in der Richtung der Jahre vorher erschienenen und in Conrads „Gesellschaft"

ganz freundlich begrüßten „Deutschen Dichtung der Gegenwart“, ist dabei aber weit ausführlicher und nach Ansicht der ernsten Kritik bedeutender. Woher denn nun aber der Umschlag? Nun, er erklärt sich aus vier Worten meiner Literaturgeschichte, und diese vier Worte heißen: „alles nicht sonderlich bedeutend“ und beziehen sich auf die dichterischen Werke Conrads, dessen Zeitbedeutung ich im übrigen anerkenne. Ich bezweifle durchaus nicht, daß Conrad die Entstehung seines Schimpfartikels aus persönlichem Ärger ganz entrüstet bestreiten wird, aber leider verrät er sich selber, indem er in seinem Aufsatz gegen meine „Dividendeneinschätzungen aus den genialen Betriebskapitalsanlagen“ wettert und mir höhnisch die Zukunftsprognosen über die „Meisterdichtungen“ meiner angeblichen „Lieblinge“ Ferdinand Avenarius und Wilhelm Weigand vorwirft. Und auch die unqualifizierbaren Vorwürfe der „kommunen Ehrabschneiderei und rohen verleumderischen Anpöbelung“, die mir Conrad macht, weil ich Frank Wedekind auf Grund von literarischen Veröffentlichungen wie z. B. der „Fürstin Russalka“ (nicht etwa auf Grund privater Dinge) „stark verkommen“ genannt habe, sind sicher nur aus persönlichen Motiven zu erklären. — Sachliche Einwände gegen mein Buch hat Conrad nicht vorzubringen, denn es ist lächerlich zu behaupten, daß ich, der ich im Zeitalter Paul Lindaus und Sacher-Masochs erwachsen bin, mir die Dekadence-Hypothese von Nietzsche geborgt hätte, es ist sehr töricht, mir die beiden Zitate aus R. M. Meyer vorzuwerfen und als kritische Phrasenanleihen zu erklären (vgl. oben), es ist unehrenhaft zu verschweigen, daß ich das Zitat aus W. Bölsche nur bringe, um es zu bekämpfen (die Anführungszeichen sind da, der Name ist weggeblieben, weil ich Bölsche schätze), es ist höchst komisch, wenn als „Lücken“ eines so umfangreichen Werkes nur das Fehlen ganzer drei Dichter, Gustav Flörkes, Oskar Panizzas und Robert Reizels, aufgeführt werden kann, denn — hätte Conrad mehr und wichtigere gewußt, würde er sie ja wohl angegeben haben. Aber ich sehe ein, daß ich dem Manne, der mich mit Schmutz bewarf, in der Tat zu viel Ehre antue, daß ich, indem ich meinem Drange, die Wahrheit festzustellen, folge, viel zu viel Noblesse zeige einem Schriftsteller gegenüber

der sich soweit erniedrigen konnte, wie Conrad in seinem Aufsatze in Wahrheit getan hat. Nicht einmal einer Injurienklage bedarf es in einem solchen Falle, denn jeder Leser sieht sofort, was die Triebfeder einer solchen Veröffentlichung ist, und fühlt deutlich, daß er ihr nicht Glauben schenken darf. Ich bedauere freilich, daß es kein literarisches Ehrengericht gibt — das würde, wenn anständige Deutsche drin säßen, Conrad den Standpunkt schon klar machen.

Aber die „Noblesse", die gewisse Leute immer bei mir vermissen, will ich doch noch ein wenig unter die Lupe nehmen und dann auch untersuchen, ob ich denn wirklich ein so schrecklicher Reaktionär bin. Daß das „noblesse oblige" für niemanden mehr als das Talent gilt, ist meine feste Überzeugung, aber was hat wahre Noblesse mit jener Vornehmtuerei zu tun, die aus Furcht, unfein zu erscheinen, nicht bloß den ehrlichen, geraden und derben Ausdruck, sondern zuletzt auch das tiefe, leidenschaftliche Mitleben ausschließt? Übrigens bedeutet „Noblesse" nicht bei allen Völkern das Gleiche, wir Deutschen haben nicht die geringste Ursache, uns etwa den französischen Kavalier oder den englischen Gentleman als Ideal aufreden zu lassen, unser Ideal ist der Mann an und für sich, der tapfere, unerschrockene, aufrichtige Mann, der für Recht und Wahrheit kämpft und lieber untergeht, als daß er zu unedlen Waffen griffe. Feinheit und weltmännische Geistigkeit in allen Ehren, aber der ehrliche Kampfeszorn und die fast allen deutschen Kämpfern eigentümliche „Schwere", die aus innerem Ringen erwächst, brauchen nicht vor ihnen die Segel zu streichen. Meines Erachtens sind auch die Versuche deutscher Schriftsteller, den vornehmen Mann zu spielen, bisher in der Regel nicht sehr glücklich verlaufen, und im besonderen Hermann Grimm und Karl Hillebrand, die M. G. Conrad als Muster aufstellt, werden wohl hie und da überschätzt: Grimm ist unbedingt ein Manierist, der zuletzt, u. a. durch sein Eintreten für die Ambrosius, mit den gewöhnlichen Schulphilologen, die bei der Beurteilung von Gegenwartserscheinungen ja stets versagen, in die nämliche Reihe gerät, und Karl Hillebrand ist zwar ein sehr gewandter, „natürlicher" Schriftsteller, aber doch nicht eigentlich produktiv, hat auch, in seiner Polemik gegen Gervinus

z. B., die Noblesse keineswegs überall gewahrt. Führende Geister sind alle beide jedenfalls nicht. Zuletzt ist es übrigens die Zeit, in der man lebt, die bestimmt, ob man mehr vornehm oder mehr kräftig zu schreiben hat: In den siebziger Jahren, wo Grimm und Hillebrand schrieben, war es leicht vornehm zu sein, da man damals die Literatur der Gegenwart einfach Leuten wie Paul Lindau überließ und zu Goethe zurückflüchtete; heute, wo der Kampf allenthalben ist und sich unter schweren Krämpfen eine neue nationale Kunst zu gebären scheint, kommt man mit der Vornehmheit nicht durch, sondern muß sich seiner Haut energisch wehren, wozu natürlich auch der Angriff gehört, oder auf Wirkung verzichten. Mir persönlich wäre es auch lieber, wenn ich, anstatt immer wieder in die staubige Arena hinabsteigen zu müssen, in vornehmer Zurückgezogenheit dichterische Werke verfassen dürfte — mit einer ganzen Anzahl „berühmter“ Zeitgenossen nähme ich es auch da noch auf —, aber das Schicksal, das mich ohne die dem heutigen vornehmen Dichter nun einmal notwendigen Renten geboren werden ließ, hat mich, kaum der Schule entwachsen, auf das Schlachtfeld gestellt, und selbstverständlich halte ich jetzt meine Fahne hoch und meine Waffen scharf. Ehrliche Kritiker und selbst viele Gegner haben übrigens stets anerkannt, daß meinen literaturhistorischen und kritischen Schriften die ästhetische Feinheit keineswegs mangle, und es ist ja wohl auch die mehr oder minder klare Empfindung meines Berufenseins, was so manche Leute veranlaßt, anfänglich hinter mir her zu laufen und dann, wenn sie sich in ihren Erwartungen getäuscht sehen, mich gemein anzugreifen. Wieder andere tun, als sähen sie vornehm auf mich herab, machen aber von mir entlehnten Gedanken weitgehend Gebrauch. Das nenne ich eine Affenkomödie.

Lächerlich ist es auch, mich als Reaktionär hinzustellen. Überhaupt ist es schon an und für sich eine ganz abscheuliche Heuchelei, in unserer Zeit immer wieder von drohender oder schon hereingebrochener Reaktion zu reden: Niemals seit alten Zeiten hat in Deutschland eine so große geistige Freiheit geherrscht, wie heutzutage, wo man geradezu alles sagen und schreiben darf, wenn man nicht gerade der deutsche Kaiser ist, wo vollständig offen eine Verhetzung

des Volkes, eine Fütterung der schlechten Instinkte der Gebildeten stattfindet, die geradezu unerhört ist, ja, wo jeder dekadente Dichterling seine poetische Notdurft de facto coram publico verrichtet. Man lasse sich doch nur nicht durch das übliche Judengeschrei bei den seltenen Zensurverboten, die die geistige Wirkung übrigens ja nie inhibieren, über diese Tatsachen hinwegtäuschen. Was mein „Reaktionärtum“ anlangt, so habe ich einmal, bei der lex Heinze, darauf gedrungen, nicht etwa die ultramontanen Vorschläge anzunehmen, aber gewisse Kautelen gegen die stark grassierende direkt unanständige Literatur, etwa durch Einrichtung einer rein literarischen (nicht juristischen) Begutachtungskommission und eines schriftstellerischen Ehrengerichts, zu schaffen, aber natürlich vergeblich, da man das größtenteils jüdische Geschäft ja nicht verderben darf. Politisch bin ich radikal-national und konservativ, aber ich vergesse keinen Augenblick, daß ich selbst dem Volke entstamme, und will weder Beschneidung der erlangten Volksfreiheiten noch irgend welchen Gewissenszwang, aber allerdings auch nicht die Ruinierung des deutschen Volkes durch Literatur und Presse. Seit Jahren kann man am Schlusse meiner „Deutschen Dichtung der Gegenwart“ die folgenden Sätze lesen: „Jedenfalls bin ich der Ansicht, daß die Dekadence in Deutschland jetzt in der Hauptsache überwunden ist, und zwar einerseits durch das mehr und mehr angewachsene Sozialgefühl, das heute eine Macht ist, mit der jeder im Reiche zu rechnen hat, und andrerseits durch das starke Deutsch- und Heimatgefühl, das vor allem das dem eigenen Boden Entsprossene schätzt und die europäische Mischkultur energisch ablehnt. Mögen die völlige Gesundung und die notwendige Umformung der deutschen Gesellschaft (von innen heraus, nicht von oben herab oder von unten herauf) nun auch noch so langsam vor sich gehen, ausbleiben können sie nicht; denn die klaren Köpfe und die besten Herzen sind dafür, und wo ein Wille ist, da ist auch ein Weg.“ Wo ist da Rückständigkeit? Ein geheimer Sozialdemokrat, wie leider so viele Angehörige künstlerischer Kreise, oder ein antiagrarischer und philosemitischer Nationalsozialer, wie die weltfremden Professoren und die unruhigen Pfarrer, bin ich freilich nicht, ich glaube, daß die dringenden sozialen Aufgaben gleich-

zeitig mit gelöst werden, wenn man dem deutschen Volke auf der Welt die Stellung schafft, die ihm gebührt, wenn man auf materiellem wie auf geistigem Gebiete wieder nationale Arbeit großen Stils leistet, wenn man im Deutschen von Jugend auf den edlen und freien Nationalstolz erzieht, der jede individuelle Kraft läutert und erhebt, und von dem, was man Chauvinismus nennt, himmelweit entfernt ist. Gegen das Judentum und die ihm verbundene Demokartie bin ich deswegen feindlich gesinnt, weil sie diesen nationalen Aufschwung unstreitig mit allen Mitteln zu verhindern streben. Natürlich, das wird geleugnet, aber die Wahrheit pflegt auf dieser Welt zuletzt immer an den Tag zu kommen, und die Weltgeschichte ist nach wie vor das Weltgericht. Soviel ist sicher, daß es in Deutschland heute nichts Rückständigeres gibt, als die Parteien, welche tun, als ob sie den Fortschritt gepachtet hätten, und da sie zugleich der wüstesten Demagogie verfallen sind, so ist es eine Ehre, von ihnen angegriffen zu werden. Das jüngst beliebt gewordene „Toben“ im Reichstage und anderswo beweist nur, daß sie selbst zu fühlen beginnen, ihre Zeit sei vorbei. Endlich — in meinen rein ästhetischen Anschauungen bin ich so wenig reaktionär, daß ich selbst bei Dehmel und Hofmannsthal das Gute gelten lasse. Aber daß die spezifische Moderne mit dem Überbrettl zu Grunde gegangen ist, und daß eine literarische Erscheinung wie M. G. Conrad sich, ohne es zu wissen, längst selbst überlebt hat, bleibt darum nicht minder geschichtliche Tatsache.

Der geistreiche Raisonneur.

Dr. Rudolf Lothar.

Rudolf Lothar, eigentlich Spitzer, ist ein Wiener jüdischer Schriftsteller, dem ich, nicht mit Absicht, aber versehentlich wirklich Unrecht getan habe; denn er gehörte längst in meine literaturgeschichtlichen Werke hinein, und zwar in die Ludwig Fulda-Gegend. Um so anerkennenswerter ist es, daß Lothar meine „Geschichte der deutschen Literatur“ bei einer Besprechung im „Literarischen Echo“ keineswegs besonders unfreundlich behandelt, sondern eben nur so

über sie schreibt, wie er als Jude schreiben muß. Denn es ist ja eine berechtigte Eigentümlichkeit der Juden, über alles zu schreiben, auch wenn sie gar nichts verstehen und statt wirklichen Gedankengoldes nur das Talmi geistreichen Geschwätzes zu geben vermögen. Lothar ist noch keineswegs der Schlimmste seiner Art, und ich wähle nur deswegen ihn hier als Typus des geistreichen Raisonneurs, weil ich ein anderes besseres Exemplar schon einmal kritisch „bearbeitet“ habe.

Daß er zu der Familie gehört, ist freilich nicht zu bestreiten. Da heißt es gleich zu Anfang in seinem Aufsatz: „Bartels ist der Mann des gebildeten Bürgertums, das unentwegt konservativ bleibt, vom biedern Deutschtum schwärmt, sich für die Kriegstaten begeistert, gut antisemitisch ist, mit Mißtrauen alles Neue betrachtet, keinen Franzmann leiden kann, in der engen Welt des Spießers, die nationale Pfähle streng umgrenzen, allein Glück und Zufriedenheit findet; er ist der Mann der Bourgeoisie, der Treitschke und auch Stöcker aus dem Herzen sprachen.“ Das ist alles ganz unsinniges Gerede, dieses gebildete konservative Bürgertum gibt es in Deutschland gar nicht. Konservativ sind der Adel und der Grundbesitz, konservativ sind das Offizierkorps und der größte Teil der Beamtenschaft, etliche Professoren, ziemlich viel Pastoren und eine Anzahl Gymnasiallehrer eingeschlossen, aber das deutsche Bürgertum ist im ganzen liberal, der eigentliche Spießer sogar direkt freisinnig; denn er spekuliert in Grundstücken und Industriepapieren und hält es deshalb mit den politischen Vertretern des Kapitalismus und des Judentums. Anstatt vom biedern Deutschtum zu schwärmen und sich für Kriegstaten zu begeistern, schwört die deutsche Bourgeoisie auf jedes Wort der Judenblätter und genießt mit höchstem Wohlgefallen die Skandalgeschichten, zumal die aus höheren Kreisen, die ihm als geistige Nahrung vorgesetzt werden; von Treitschke weiß es nichts, Stöcker aber haßt es mit ganzer Seele. Was dann die politische Gesinnung der eigentlich künstlerisch und wissenschaftlich interessierten Kreise anlangt, so sind sie, wie gesagt, meist national-sozial (welche Partei nichts anderes als ein „höherer“, ein wenig modernerer Freisinn ist) oder verkappt sozialdemokratisch. Die entschieden Nationalen, zu denen ich mich selber zähle, endlich sitzen sporadisch in allen Gesellschaftskreisen,

betrachten aber, obwohl im ganzen konservativ, keineswegs alles Neue mit Mißtrauen und fühlen sich in der Welt des Spießers sehr wenig wohl, sondern wollen deutsche Weltpolitik und auch im Innern das Spießertum in die Luft sprengen. Sie bilden eine der kleinen „entschlossenen Minoritäten", die wissen, was sie wollen, neue Gedanken und ein kräftiges Selbstbewußtsein haben und deshalb auch ihr Ziel erreichen werden. Mit seiner Anschauung von unsern deutschen Zuständen kann sich Herr Doktor Lothar begraben lassen.

Im Ernste, ich rate ihm, sich mit Dingen, die wirklich Kenntnis und Verständnis erfordern, lieber nicht einzulassen. Auch von Literaturgeschichte versteht er nichts und ist gar nicht fähig, über mein Buch zu urteilen. „In ihrer ältesten Gestalt erscheint Bartels die Romantik als eine Verbindung von Goetheanismus und Fichteanismus. Die romantische Ironie leitet er aus der Fichtischen Ich-Lehre ab", schreibt er. Daß es einen gewissen Rudolf Haym gibt, und daß es dieser Mann ist, der all die schönen Dinge, die er so liebenswürdig auf mein Konto setzt, vor fünfzig Jahren historisch festgestellt hat, ist ihm also völlig unbekannt. — — Die Relation, die Lothar von dem Entwicklungsgange meines Buches gibt, ist nicht ungeschickt und, wenn man das jüdische Schauen in Rechnung zieht, auch im ganzen richtig. Es ist natürlich Geistreichelei, wenn Lothar meint „für Bartels ist der Antisemitismus die wahre Aufklärung", er übertreibt auch die Bedeutung, die ich dem Judentum einräume — gewiß, es ist unser gefährlichster Feind, aber die Schuld, daß es so mächtig wurde, liegt einzig und allein bei uns; besännen wir uns auf uns selbst, dann würde es sehr wenig bedeuten. Wenn man meine schlimmste „politische" Stelle über Heine zitiert, so muß man der Gerechtigkeit halber auch meine keineswegs absprechende ästhetische Charakteristik zu Worte kommen lassen. Was Dekadence ist, sage ich ja doch wohl ganz deutlich: „Dekadence tritt ein, wenn die im Volkstume vorhandene Natur nicht mehr imstande ist, die durch die Kultur erzeugten Fäulnisstoffe (NB. ich sage damit nicht, daß die Kultur nur Fäulnisstoffe erzeugt) ab- und auszustoßen." Eine allen Erscheinungen der Dekadence gerecht werdende Definition kann man nicht geben. Natürlich

überschätze ich nach Lothar Wildenbruch, während ich Ompteda und Clara Viebig unterschätze. Nun, ich habe den letzten Roman der Viebig „Die Wacht am Rhein" gelesen und glaube, daß er seine elf oder zwölf Auflagen nicht verdient hat. Wie ich dazu kommen sollte, Fritz Mauthner, Ludwig Hevesi, Maximilian Harden und Ludwig Speidel in meine Literaturgeschichte aufzunehmen, begreife ich nicht, ich schreibe doch keine Geschichte des Feuilletonismus. Was Lothar über meine Sprache bemerkt, daß sie nüchtern oder schwerfällig sei, ist natürlich von seinem Gesichtspunkte aus ganz richtig, aber seine Sprache gefällt dann wieder mir nicht. Wir wollen einmal die Franzosen (ich kann diese sehr gut leiden, Herr Lothar, wenn ich auch noch nicht nach Paris gegangen bin, um dort als angeblicher Grand poète allemand ein Stück zur Aufführung zu bringen) über meinen Stil reden lassen — ja wirklich, die Franzosen kümmern sich um meine Literaturgeschichte und die übrigen Kulturnationen auch. Da heißt es in der „Revue universitaire" von dem Bartels des zweiten Bandes: „Il conserve ses qualités de clarté et de vie," da meint ein Gegner in dem „Bulletin du Musée Belge": „Il parle toujours avec autorité, a le ton tranchant dans le polémique, lance de temps à autre des hardiesses calculées, recherche les mots frappants, joue adroitement avec l'antithèse," was doch alles bei Nüchternheit und Schwerfälligkeit nicht gut möglich ist. Doch ich bin so wenig eitel auf meinen Stil wie auf meine Haut — er gehört eben notwendig zu mir, wie er ist.

Die ärgsten Phrasen leistet sich Lothar in dem Schlußabsatz seines Aufsatzes, und mit ihm wollen wir uns etwas näher befassen, da es dabei auch etwas zu lernen gibt. „Bartels," schreibt Lothar, „ist selbst eine typische Erscheinung. Eine Erscheinung, die heute kaum mehr modern ist. Wir verlangen heute von der Literaturgeschichte nicht mehr bloßes Ästhetentum, Werturteile und Abwägungen, ob der oder jener größer oder kleiner ist als der X und der Y, wir verlangen exakte Forschung, die die Erscheinungen psychologisch oder soziologisch erklärt. Wer eine Literaturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts schreibt, der muß vor allem ein Kulturbild der Zeit geben. Und in diesem Kulturbilde werden all

die bösen Dinge, wie Liberalismus und Radikalismus, ihre notwendige Erklärung finden. Der moderne Literaturforscher wird zweifellos zum gleichen Resultate kommen wie Bartels: Das ganze neunzehnte Jahrhundert ist nur ein Kampf um die realistische Kunst. Aber er wird auf ganz anderem Wege dazu gelangen. Und er wird an der Schwelle einer neuen Zeit ein ganz anderes Merkzeichen errichten. Die Kunst ist weder frei noch fromm. Sie ist das notwendige Produkt ihrer Zeit, gebunden an ihre Bedingungen. Und nur wer diese Bedingungen kennt, sieht in die Geheimnisse der Kunst. Andrerseits aber darf der Mensch die Kunstübung nicht in ein Dogma pressen; nicht schön und sittlich, nicht fromm und angenehm hat die Kunst zu sein, sondern zeitrichtig, zeitreif. Wenn ein Literaturhistoriker verfluchen oder verdammen will, so möge er den Bannstrahl für jene bereit halten, die blind für ihre Zeit Idealen vergangener Epochen nachstreben, tote Formeln zu neuem Leben erwecken wollen. Aber die Zeit ist unerbittlich. Sie gönnt den Epigonen nur ein ephemeres Leben, und sie krönt nur den, der ihr ins Gesicht blickt und die Sprache ihres Herzens versteht." Das alles ist geistreicher Judenkohl in Reinzucht und wird seit Börne und Heine in einem fort wiederholt. Lothar hat auch keine blasse Ahnung von dem, was Literaturgeschichte ist und sein kann. Wenn einer Literaturgeschichte schreiben will, was muß der da zunächst tun? Nun, ich denke, die Literaturwerke studieren, ihr Eigentümliches nach Stoff, Form, Gehalt zu erkennen versuchen. Dies tut er nach Maßgabe seiner eigenen Persönlichkeit, sich selbst als Maß setzend, und nach Maßgabe seiner Bildung, und gewinnt dann eine mehr oder minder richtige Anschauung oder Erkenntnis davon, was in dem Werke der Zeit, dem Volkstum, der Individualität des Verfassers angehört. Daraufhin fällt er auch sofort ein Werturteil, ob das Werk überhaupt für die Geschichte in Betracht kommt oder als ephemer einfach zu ignorieren ist. Ein anderer Vorgang wie der hier geschilderte ist nicht möglich, und so ist das Gerede Lothars von „exakter Forschung" ebenso abzuweisen, wie es früher mit dem Holzners geschehen ist. Aber wir kennen doch gewisse psychologische und

soziologische Gesetze, wird man mir einwerfen, und diese kann man doch auf die Literaturwerke anwenden? Zunächst einmal, entgegne ich darauf, hat jedes Gebiet menschlicher Betätigung seine eigenen Gesetze, so das der Dichtung die ästhetischen, und ehe ich nicht ein Dichterwerk ästhetisch, d. h. nach den Begriffen der eigenen Gattung bestimmt habe, eher kann ich es überhaupt nicht wissenschaftlich weiter verwerten. Wohlverstanden, aber auch die Kenntnis der ästhetischen Gesetze (Bedingungen des Schaffens usw.) ermöglicht kein „exaktes" Arbeiten, wie es beispielsweise auf dem Gebiet der Naturwissenschaften durch Beobachtung und Experiment möglich ist, immer bleibt das Urteil, das Werturteil die Voraussetzung aller nachfolgenden wissenschaftlichen Prozeduren, die dann die Literaturgeschichte ergeben. Kurz, sie ist im letzten Grunde stets relative Wissenschaft, nie absolute, wenn natürlich auch durch Vergleichung (die aber immer wieder das Urteil voraussetzt) eine weitgehende Übereinstimmung und Sicherheit zu erreichen ist. Ich will die Sache noch durch eine Analogie klarer zu machen versuchen: die Pflanzenphysiologie setzt ja wohl doch zunächst die Botanik voraus, ich muß die Blumen und Pflanzen ihrer Art nach erkennen können, ehe ich die Gesetze, nach denen sie sich entwickeln, bestimmen kann. Vom „bloßen Ästhetentum" zu reden ist also reine Torheit, ganz abgesehen davon, daß meine Weise eher alles andere als Ästhetentum ist. Verfolgen wir nun die Entwicklung zur Literaturgeschichte weiter: Ich habe die wichtigeren Werke des Zeitraums, den ich literaturhistorisch behandeln will, ästhetisch festgestellt, habe auch die Persönlichkeiten, die dahinterstehen, aus den Werken und etwaigen sonstigen Dokumenten wie Briefen durch meine Anschauung für meine Anschauung „herauskristallisiert", möchte ich sagen (denn die analytische Psychologie kommt hier noch keineswegs zur Anwendung), habe endlich auch die Scheidung in Besonderes und Allgemeines nach meiner historischen Erfahrung vollzogen, dann kann ich natürlich eine Geistes- und Seelengeschichte der Zeit versuchen, und jetzt kommen mir auch die psychologischen und soziologischen Gesetze, die etwa feststehen, zu statten, und ich kann erklären und dann weiter bauen. Lothar meint, der Literaturhistoriker habe ein Kulturbild der Zeit zu geben;

nein, das allgemeine Kulturbild gibt die Kulturgeschichte, die Literaturgeschichte gibt nur die geistige Quintessenz einer Kultur, natürlich entwicklungsgeschichtlich. Ob diese „höchste“ Literaturgeschichte freilich überhaupt schon existiert, erscheint mir einigermaßen zweifelhaft, Hettner und Brandes genügen mir jedenfalls lange nicht, am ersten noch Jakob Burckhardt in der „Kultur der Renaissance“, der ja aber auch nicht Schritt für Schritt schreitende Entwicklungsgeschichte, sondern nur die hervorstechenden Symptome gibt. Selbstverständlich erklären sich dann auch in der echten Literaturgeschichte alle geistigen Bewegungen wie Liberalismus usw., soweit menschliche Dinge überhaupt zu erklären sind, und wir erkennen, daß Notwendigkeit auch auf diesem Gebiete menschlicher Tätigkeit waltet. Die Begriffe zeitrichtig oder zeitreif freilich versinken dann vollständig, da ist der Mann, dessen Seele den Idealen vergangener Epochen nachstrebt, ebenso wichtig oder unter Umständen noch wichtiger als der „Mann der Gegenwart“; denn die Ideale vergangener Zeiten können wieder die künftiger werden und werden es gewöhnlich. Selbst das Epigonentum ist von diesem allgemeinen Menschentumsstandpunkt nicht verwerflich; denn es ist eben ein Ausleben, und auch das Ausleben kann noch schön und ergreifend sein. — Aber wir wollen in die Regionen zurückkehren, wo es auch einem Lothar wohl sein kann. Von dieser hohen Geistes- und Seelengeschichte, die noch kaum existiert, wollen wir uns der Literaturgeschichte zuwenden, die etwa Botanik im Vergleich zur Pflanzenphysiologie ist, zu der Literaturgeschichte als Kunstgeschichte. Ein jedes Literaturwerk bedeutet etwas im höchsten Sinne, es ist aber auch etwas, nämlich ein geistiges „Genußmittel“, und wir Literaturhistoriker von heute, wenn wir wahrhaft bescheiden sind, suchen zwar auch die historische Entstehung dieser Genußmittel, soweit wir es vermögen, zu schildern, stellen dann aber vor allem den Charakter und die Güte des Genußwerks fest; denn wir wissen, daß Millionen alter und junger Seelen nach geistigen, nach Kunstgenüssen verlangen, ja, daß sie ernst genießend sich selber entwickeln, und so verzichten wir gern auf den Ruhm, tiefsinnige Forscher und gewaltige Historiker zu sein, und begnügen uns, schlichte Volks-

und Jugendlehrer zu heißen. Auch hier müssen wir natürlich uns selbst als Maß setzen, aber etwas haben wir doch, was uns einigermaßen sicher leitet, und das ist unser Volkstum — ein Wort, das man freilich in Lothars Raisonnement vergeblich sucht, während man über die „Zeit" jeden Augenblick stolpert. Ja, es ist das deutsche Volkstum, das, in dem deutschen Literaturhistoriker sowohl als nationaler Instinkt wie als ihrer selbst bewußt gewordene Erkenntnis wirksam, den sichern Kompaß auf der weiten Fahrt durch das Meer der Geschichte abgibt, die subjektive Willkür einschränkt, uns von den Büchern zu den Menschen, von der rein ästhetischen Kritik zu der Persönlichkeitsdarstellung gelangen und in der deutschen Literaturgeschichte zuletzt etwas wie eine zusammenhängende Galerie deutscher Charaktere entstehen läßt, die kennen zu lernen für jedermann eine nationale Notwendigkeit ist. Je deutlicher das die Charaktere verbindende Nationale, Rassenhafte von den alten Zeiten bis zur Gegenwart hervortritt, um so sicherer wird auch das historische Ideal erreicht, und so wird die Literaturgeschichte als nationale Kunstgeschichte zuletzt doch wieder der sichere geschichtliche Unterbau der großen Geistes- und Seelengeschichte der Menschheit, kann natürlich auch, wenn der Verfasser ein feinerer Geist ist, sehr viel in dieser brauchbares Material im einzelnen bieten. So ungefähr, meine ich, stehen die Dinge heute auf dem Gebiete der Literaturgeschichte, und ich bin selbstbewußt genug, anzunehmen, daß meine „Geschichte der deutschen Literatur" mehr als die meisten früheren historisch sicher fundamentiert ist und auch viel brauchbares Material für den künftigen abschließenden psychologischen Historiker liefert, eben, weil ich auf dem festen Untergrund unseres Volkstums stehe. In der Tat bleibt mein Werk denn auch nicht ohne schon jetzt deutlich erkennbare Wirkung auf die Mitlebenden, im besonderen das heranwachsende Geschlecht, das ein unbeirrbares Gefühl dafür hat, daß ich trotz aller Subjektivität doch nicht tendenziös geschrieben habe, sondern eben so, wie ein Deutscher schreiben muß. Diejenigen, die, wie Lothar, in der Kunst nur das „notwendige Produkt ihrer Zeit, gebunden an ihre Bedingungen" sehen, also den stärkeren Faktor des Volkstums einfach ausscheiden, werden schon erkennen, wie sehr

sie auf dem Holzwege sind. Und es ist sehr komisch, wenn sie dann noch gar das Ideal des Zeitrichtigen und Zeitreifen (das sind übrigens nur Umschreibungen des leeren Begriffs Modern) für jede Gegenwartskunst aufstellen: Ja, wer bestimmt denn, ob etwas zeitrichtig und zeitreif ist? Das internationale Judentum? Darauf wirds wohl zuletzt hinauslaufen. Es sind aber doch immer sehr verschiedene Strömungen in der Zeit, und jeder erklärt die, mit der er schwimmt, für die richtige. Seiner Zeit ins Gesicht zu blicken scheut sich kein rechter Mann, aber ein „Herz", wie Lothar meint, hat die Zeit gar nicht, das Herz schlägt immer nur im Volkstum. Aber wir wollen nicht weiter mit Lothar rechten, solche Dinge kann er eben nicht verstehen, wie er auch meine Forderung, daß die Kunst nicht bloß frei, sondern auch „fromm" sein solle, nicht verstanden hat. Das will natürlich weiter nichts sagen, als daß die Kunst zwar das ganze Leben wahrhaft darstellen, aber keine freche Entblößung des Lebens sein, Pietät haben solle. Dr. Lothar scheint an religiöse Frömmigkeit gedacht zu haben.

Der gelehrte Kleinigkeitskrämer.

Ferdinand Zimmert und **Otto Ladendorf.**

Wer ist Ferdinand Zimmert? Ja, ich weiß es nicht, und es geht uns eigentlich auch nichts an. Er hat seine Besprechung meiner „Geschichte der deutschen Literatur" in der „Zeitschrift für d. Österr. Gymn." veröffentlicht und wird, da er als seinen Wohnsitz Bielitz nennt, also wohl ein Gymnasiallehrer sein. Das ist ein Stand, in dem ich sehr viele Freunde und sehr viele Gegner habe — ich halte ihn für den national wichtigsten von allen und wünschte sehr, daß sich meine Literaturgeschichte dauernd bei ihm einbürgerte. Das hindert mich nicht auszusprechen, daß philologischer Hochmut und Kleinigkeitskrämerei immer noch sehr stark in ihm grassieren. Ferdinand Zimmert schließt seine Kritik über mein Buch (den ersten Band) folgendermaßen: „Die Vorzüge dieses Buches sind also nicht groß genug, um das starke Selbstgefühl zu rechtfertigen, mit welchem

der Verfasser auf seine Vorgänger geringschätzig herabblickt." Ich weiß nicht, ob ich, wenn ich als unbekannter Gymnasiallehrer über das Buch eines bekannten Schriftstellers zu urteilen hätte, so viel Selbstgefühl besäße, wie es sich in Herrn Zimmerts apodiktischem Urteil ausspricht, aber jedenfalls würde ich der Wahrheit die Ehre geben. Es ist unwahr, daß ich auf meine Vorgänger geringschätzig herabblicke; ich schätze Gervinus, ich schätze Vilmar, ich schätze Hettner, ich schätze Adolf Stern — kein Mensch, der mein Buch richtig liest, kann auf den Gedanken kommen, daß ich diesen Männern die ihnen gebührende Verehrung versage. Selbst aber auf Scherer blicke ich nicht geringschätzig herab; täte ich das, so würde ich ihn nicht so oft und heftig bekämpfen, wie ich tue — ich halte ihn nur für überschätzt und seinen Einfluß für sehr ungünstig vom nationalen und ästhetischen Gesichtspunkt aus. Aber ich will zugeben, daß Zimmert nicht die Absicht gehabt hat, die Wahrheit zu entstellen, es ist der Ärger, der ihn jenen Satz schreiben ließ, und der Ärger begreift sich, da er ein Verehrer Scherers ist.

Mein Kampf gegen Scherer hat selbstverständlich viel böses Blut gemacht. Zimmert schreibt: „Besonders Scherer wird unaufhörlich bekämpft, allerdings m e i s t mit unzulänglichen Mitteln, dafür aber in einer sehr robusten Tonart. Die mildeste Erklärung dieses Gebarens (!) ist wohl die, daß B. von der Bedeutung Scherers keine rechte Vorstellung hat. Was soll man dazu sagen, wenn von Scherer behauptet wird, der Geist des Mittelalters sei ihm nicht aufgegangen! Wenn man erwägt, welcher Reichtum von Gedanken und feiner Beobachtung die 613 Seiten Scherers (ohne die Romantik) erfüllt, wie dürftig erscheint dagegen das, was B. auf 510 Seiten bietet." Ich habe mir erlaubt, das „meist" hervorzuheben. Wenn ich Scherer auch nur hin und wieder mit zulänglichen Mitteln bekämpfe, ja, ich denke, dann ist ja die Berechtigung meines Kampfes bereits erbracht. Aber ich will nicht durch einen geschickten Fechterstreich siegen — das Charakteristische ist, daß weder Zimmert noch irgend ein anderer Scherervorkämpfer sich bisher die Mühe gegeben hat, meine Nachweise Schererscher historischer und ästhetischer Schnitzer zu entkräften, sie tun nur alle sehr entrüstet.

Aber damit ists nicht getan. Widerlegt mich, bitte! Wenn ich behaupte, Scherer sei der Geist des Mittelalters nicht aufgegangen, so bringe ich auch Beweise — ich zitiere hier nur wieder den Schererschen Satz: „Die mittelhochdeutsche Dichtung in ihren hervorragendsten Vertretern ist wie unsere moderne klassische Literatur getragen von dem Grundsatze der Toleranz“, der m. E. allein schon genügt, den falschen Aufklärerstandpunkt des berühmten Literaturhistorikers darzutun — und alles Schimpfen auf mich macht meine Beweise nicht tot. Das weiß ich auch, daß in Scherers Literaturgeschichte sehr viel mehr Wissen steckt als in meinem ersten Bande, es sind auch Gedanken und feine Beobachtungen da, aber die Hauptsache, behaupte ich immer wieder, ist nicht da, weder echter historischer Sinn noch tieferes ästhetisches Verständnis. Ich sehe die Notwendigkeit, über Scherer einmal ausführlich zu handeln, und beschränke mich hier auf das allernotwendigste. Auch andre gelehrte Kritiker haben mir vor allem meine Polemik gegen Scherer vorgeworfen. So schreibt Max Koch: „Nur die fortgesetzte Polemik gegen Wilhelm Scherer, von dem Bartels doch die Theorie der Wellenberge und -täler im Laufe der literarischen Entwickelung herübergenommen hat, muß man zurückweisen. Ohne auf die Frage der sachlichen Berechtigung in den einzelnen Fällen einzugehen, darf man die Art ihrer Einflechtung als geschmacklos bezeichnen. In eine Darstellung, wie Bartels sie anstrebt, paßt nicht eine fortgesetzte Zurückweisung der Ansichten eines Andern.“ Und ein Herr Otto Ladendorf, der, nach der Tonart zu rechnen, in der er über mich schreibt, mindestens auch Universitätsprofessor sein muß, fährt mich folgendermaßen an: „Entschiedener Einspruch muß aber erhoben werden gegen den Ton seiner unerquicklichen und bisweilen geradezu zügellosen Polemik, die er gegen niemand mehr als gegen Wilhelm Scherer und seine Schule übt, wobei er selbst mit latenten Invektiven nicht zurückhält. Es ist einfach unerfindlich, was derartige Ergüsse in einem Buche sollen, das sich an populäre Kreise wendet.“ So? Unerfindlich? Ich sage einfach „à la guerre comme à la guerre“, denn es ist doch bekannt genug, daß ich in den Kreisen der Scherer-Schüler, zumal in einer bestimmten Berliner

Clique, von vornherein meine heftigsten Gegner gefunden habe, und da ist es doch selbstverständlich, daß ich den Meister angreife, um in ihm alle seine Schüler zu treffen. Was sollte mich davon zurückhalten? Dankbarkeit, daß ich die „Wellentheorie“ durch Scherer überliefert erhalten habe? Aber das Scherersche an der Wellentheorie besteht in weiter nichts, als daß er zu den bereits seit der Romantik feststehenden beiden Höhenpunkten deutscher Dichtung um 1200 und 1800 noch einen dritten germanischer Heldendichtung um 600 n. Chr. Geb. annahm — wie ich glaube, eine glückliche Hypothese, aber doch durchaus keine so staunenerregende wissenschaftliche Tat, daß man dafür ewige Dankbarkeit haben müßte. Ich mag gegen Scherer bisweilen ein wenig heftig geworden sein, aber das liegt an dem preziösen Wesen des Literaturforschers, das dazu reizt, und übrigens, da mich die Herren von der Zunft ja doch als Bönhasen betrachten, weshalb sollte ich mich zurückhalten? Die Darstellung leidet nicht unter etwas Polemik, wird dadurch nicht nur unter Umständen interessanter, sondern selbst lichtvoller, da sich gerade beim Aufeinanderplatzen der Geister oft große Perspektiven auftun. Populäre Zwecke verfolge ich mit meinem Buch nicht, ich setze einigermaßen unterrichtete und vor allem denkende Leser, wenn auch nicht bloß der Fachkreise, voraus. Im übrigen werde ich die Polemik selbstverständlich nach und nach abschwächen, wenn Scherers Einfluß zurücktritt und ich unter den Männern der Wissenschaft selbst die Unterstützung finde, die ich verdiene — einstweilen siehts noch nicht danach aus.

Um jetzt zu Herrn Zimmert zurückzukehren: Er tadelt zunächst meine Methode, die Scheidung des Stoffes in historische Übersichten und Dichtercharakteristiken. Darüber verliere ich kein Wort, selbst darüber nicht, daß Zimmert meint, die Übersichten enthielten ganze Strecken nicht viel mehr als die gangbaren Schulbücher — was ja übrigens gar nicht einmal ein Tadel ist. Dann sucht Zimmert Lücken aufzuweisen, er will allerlei Erscheinungen wie die Schäferpoesie erklärt, die Hauptgedanken von Gottscheds „Kritischer Dichtkunst“ mitgeteilt, den Inhalt von Lessings „Laokoon“ angegeben haben und dergleichen mehr, was meines Erachtens meine deutlich

verkündigte Absicht, vom Standpunkt der Gegenwart aus zu schreiben, größtenteils ausschließt. Zimmert irrt sich, wenn er meint, daß der Gebildete historische Belehrung von einer Literaturgeschichte verlange, er will Anschauung vom Wesen der Dichter. Wenn der Kritiker behauptet, daß man von der großen inneren Wandlung Goethes in den ersten zehn Weimarer Jahren gar nichts erfahre, so ist das nicht richtig, Seite 378—381 ist das Notwendige gesagt. Über die paar Irrtümer, die Zimmert mir dann nachweist, könnte ich einfach zur Tagesordnung übergehen. Selbstverständlich kann es bei einem Werk von 1360 Seiten nicht ganz ohne wirkliche Irrtümer und Flüchtigkeiten abgehen, zumal wenn das halbe Dutzend philologischer Freunde fehlt, das andere Literaturhistoriker (vgl. R. M. Meyers Literatur des neunzehnten Jahrhunderts) bei der Arbeit oder doch der Korrektur unterstützt, aber Prof. Max Koch, der selber eine umfangreiche Literaturgeschichte geschrieben hat, stellt mir das Zeugnis aus, daß die „kleinen Unrichtigkeiten keineswegs zahlreich sind.“ Was will es sagen, wenn Geaten, Gauten, Goten, Jüten nicht dasselbe sind — ich werde das „Goten“ streichen, und die Sache wird wohl stimmen, wenigstens hat auch Müllenhoff den Beowulf als zimbrische Sage aufgefaßt. „Ayrer heißt nicht Johann, sondern Jakob,“ belehrt mich Zimmert, aber S. 150 bei der Hauptausführung über Ayrer steht auch ganz richtig „Jakob“. Den Satz „Wie aus dem gelehrten Drama der Schlesier die Haupt- und Staatsaktion, so entsprang dem Drama Weises die Harlekinade“ nennt auch Koch falsch — gewiß, „entsprang“ sagt zu viel, aber ein Zusammenhang zwischen Literaturdrama und Volksbühne existiert immer, und hier kann ich mich ganz direkt auf den in diesen Dingen sehr zuverlässigen Koberstein berufen, der nachweist, daß Gryphius noch lange nach seinem Tode aufgeführt worden ist und daß das volkstümliche Lustspiel „vielen Sachen von Schwieger und Weise und den Lustspielen Henricis ziemlich nahe gekommen sein“ muß. „Weises Schlagwort „politisch“ ist nicht von Politik abzuleiten, sondern von ital. polito“ bemerkt Zimmert weiter — das erstere hab' ich auch nicht behauptet, jedenfalls bedeutet aber bei Weise „politisch“ nicht höflich, sondern weltklug und hat sich in dieser Bedeutung als „plietsch“ im Nieder-

deutschen erhalten. „In Goethes „Satyros“ lebt kein antik griechischer Geist“ — „orphischer“ habe ich gesagt und bleibe dabei. — Was Zimmert über meine gewagten Behauptungen und Vermutungen sagt, kann ich übergehen — o, wenn die großen Forscher von Wilhelm Grimm und Lachmann bis Scherer keine gewagteren Hypothesen aufgestellt hätten als ich! Bei Fischart will mir Zimmert einen Widerspruch nachweisen, es ist aber keiner da, denn weshalb sollte die Laune auch eines volkstümlichen Satirikers nicht erst durch eine Bücheratmosphäre hindurchgehen können! Das ist schon so bei Sebastian Brant, und das ist auch noch so bei Grimmelshausen. Damit ist Zimmerts Fehlerliste so ziemlich zu Ende, er rühmt darauf einiges und kommt dann auf meinen nationalen Standpunkt zu sprechen. Mein Nationalgefühl ist „ein junkerlicher Stolz auf das germanische Blut“ — ja wohl, so ungefähr, ich bin so frei. Auf Einzelheiten gehe ich hier nicht ein. Darauf sucht Zimmert noch mein ästhetisches Urteil, auf das ich mir bekanntlich ja am meisten einbilde, zu verdächtigen, u. a. nennt er meine Bemerkungen über Goethes „Hermann und Dorothea“ dürftig und streicht Scherers feinsinnige Analyse heraus. Ach, über „Hermann und Dorothea“ hat ja doch Wilhelm von Humboldt geschrieben. Beinahe wütend wird Zimmert über meine Bemerkung: „Die Stürmer und Dränger haben in der Verachtung der drei Einheiten so Kolossales geleistet, daß unsern Schulästhetikern noch heute die Haare zu Berge stehen“ — er meint, daß ich ja nachher diese Ausschreitungen ebenso geschmacklos fände „wie die beschränkten Schulzöpfe“. Aber, um Vergebung, ich habe mit dem Ausdruck Schulästhetiker ja nur die Angehörigen ästhetischer Schulen gemeint und nicht die Schullehrer. Diese brauchen sich wirklich nicht getroffen zu fühlen, und übrigens finde ich die Ausschreitungen nicht gerade geschmacklos, sondern sie machen mir als „ewige Sünden der Jugend“ Spaß. Herr Zimmert ist ein bißchen grämlich und, wenn er sich mit getroffen fühlt, wird er leicht hämisch, und das ist gar nicht hübsch.

Im Gegensatz zu ihm ist Otto Ladendorf der selbstbewußte Mann, der seiner Sache absolut sicher ist, und mich infolgedessen ungefähr so behandelt wie seine Sekundaner oder, wenn er

Universitätsprofessor sein sollte, seine Studenten im ersten Semester. Ich habe gegen seine Besprechung im ganzen gar nicht viel einzuwenden, möchte aber doch künftig um größere Korrektheit in der Wiedergabe meiner Ansichten bitten. Es ist nicht richtig, daß ich von der Heimatkunst das Heil der Zukunft erwarte, das ist eine weitverbreitete Lüge meiner Gegner, ich habe die Heimatkunst stets nur als Ersatz für die in der Gegenwart fehlende nationale Dichtung großen Stils betrachtet, und das geht auch aus meiner Literaturgeschichte ganz deutlich hervor. Ob ich die rein ästhetische Literaturbetrachtung wirklich „bei weitem auf Kosten der philologisch-historischen Forschung überschätze," bleibe dahingestellt, aber daß ich das Hildebrands- und Waltharilied und die mittelalterliche Dichtung nicht mehr berücksichtigen konnte, leuchtet aus meinem Programm ein und durfte also nicht getadelt werden. Übrigens ist es nicht richtig, daß ich zu Wolfram von Eschenbach ein kühles Verhältnis habe, meine Ausführung über ihn beweist eher das Gegenteil. Zu verlangen, daß Gottsched in der Reihe der ausführlicheren Charakteristiken berücksichtigt werde, ist ein starkes Stück, da ich doch nur Dichter behandle. Lichtwer scheint Ladendorf wenig zu kennen. — Wie fast alle meine Beurteiler, ereifert sich auch dieser über meine „unbillige Aburteilung des Dichters in Schiller" — ich werde wohl einmal eine größere Schrift über „die Schillerfrage in der Gegenwart" schreiben müssen, bitte meine Herren Gegner aber inzwischen zu bedenken, daß ich Tieck, Hebbel, Ludwig, in vielen Punkten selbst Goethe hinter mir habe; und die sind nicht so leicht „über Bord zu werfen." Ganz richtig findet Ladendorf heraus, daß das Kapitel über den Realismus das wichtigste des zweiten Bandes ist — ja freilich, in der Aufhellung der Stellung, die der Realismus im neunzehnten Jahrhundert in der deutschen Literatur eingenommen hat, in der Feststellung seiner Gesamtentwicklung liegt, ich spreche das ganz ruhig aus, mein dauerndes wissenschaftliches Verdienst, das selbst ein neuer Scherer nicht ignorieren könnte. Wenn sich Ladendorf „mit dem überschwenglichen Ruhmespreis meines Freundes und Landsmannes Klaus Groth" (der in Wirklichkeit nur als einer der späteren poetischen Realisten, nicht als Bahnbrecher erscheint)

nicht einverstanden erklären kann, so ist er wohl ein — Mecklenburger. Am groteskesten ist Ladendorfs Schluß: „Stilistisch ist es (das Werk) überdies anscheinend infolge der leider nur allzuflotten Niederschrift noch recht unfertig, und es bedarf einer gründlichen Aufbesserung und Säuberung von undeutschen und unschönen Wendungen und Kraftausdrücken, ehe es hoffentlich jenen Grad von Lesbarkeit erreicht, der dem Verfasser vorschwebt und mit Recht von einem solchen Werke verlangt werden muß. Auch die allerorten bedenklich überwuchernden wörtlichen Zitate seien seiner Beachtung lebhaft empfohlen, nicht minder die Beseitigung mancher überflüssigen Hypothese." Das ist denn nun doch wirklich deutsche Aufsatzzensur. Ich leugne natürlich nicht, daß das Buch noch einmal durchgearbeitet werden muß, Fremdwörter z. B. sind gewiß zuviel darin, aber das ist doch sicher, daß die „flotte Niederschrift" dem Werke eine Energie der Darstellung verliehen hat, die alle nicht zur Nörgelei geneigten Leser fortreißt. Darüber liegen mir Dutzende von Zeugnissen vor. Im übrigen ist mein Buch natürlich ein Lebenswerk, es steckt ein Menschenalter Arbeit drin; denn schon vom zehnten Jahre an habe ich, da mir früh eine Literaturgeschichte in die Hände fiel, systematisch gelesen, zuerst Schiller, vom vierzehnten Jahre an systematisch Bücher gekauft, zunächst alles Einschlägige in Reclams Universalbibliothek. Und dabei habe ich auch in jedem Dichterwerke gelebt! Das merkt man denn doch. Daß Ladendorf mein Zitieren tadelt, ist unrecht. Es wäre mir natürlich ein Leichtes gewesen, alle fremde Weisheit in meine eigene Sprache zu übersetzen, wie es andere Leute zu tun pflegen, ich habe es aber für richtig gehalten zu zeigen, daß es außer mir auch noch Leute gibt, und glückliche Ausführungen, die ich doch nicht hätte besser machen können, wörtlich zitiert. Im besonderen habe ich auch den lebenden Literaturhistoriker Adolf Stern zu seinem Rechte kommen lassen, dessen (geistiger) Schüler ich bin, und auf dessen Schultern ich stehe, wenn ich auch wahrscheinlich zu etwas strengeren historischen und psychologischen Prinzipien fortgeschritten bin, als er sie als ästhetischer Antagonist der philologischen Literaturhistoriker anzuwenden vermochte.

Überhaupt bin ich kein Autodidakt. Auch Prof. Max Koch,

dessen Besprechung meines ersten Bandes sehr anerkennend ist (was ich Koch immerhin hoch anrechnen muß, da ihm meine Judengegnerschaft schwerlich unbekannt ist) stellt mich als solchen hin und gibt seiner Beurteilung eine leise Wendung, als handle es sich um ein auf Seitenpfaden der Wissenschaft wandelndes Werk. Ich muß das energisch bestreiten, so wenig es mich auch genieren würde, gleich meinen Landsleuten Hebbel und Groth Autodidakt zu sein — denn nur ganz inferioren Geistern wird m. E. das Autodidaktentum gefährlich. Mein Bildungsgang ist zwar nicht ganz regelmäßig, aber auch nicht besonders anormal. Ich habe Gymnasial- und Universitätsbildung, mir nur einige Examina geschenkt. In Leipzig habe ich bei Wundt, Roscher, Hildebrandt, Biedermann, Masius, Loofs, Hasse u. a. alles Mögliche, was ein deutscher Schriftsteller brauchen kann, gehört, vier Semester lang kaum eine Vorlesung versäumt — und ebensolange auch der literatur- und kulturhistorischen Gesellschaft des Herrn Professor Biedermann angehört. Dann bin ich freilich allmählich in die Schriftstellerei hineingeraten und darauf in Berlin so leichtsinnig gewesen, mich nicht einmal immatrikulieren zu lassen — habe aber dort vor allem meine in Leipzig begonnenen Kunststudien fortgesetzt. Vor einigen Jahren hielt ich es für nötig, zur Erlangung einer Lebensstellung einen äußeren Abschluß meiner Studien herbeizuführen und wandte mich deshalb an die philosophische Fakultät der Universität Leipzig mit der Bitte, mir zu gestatten, in ihr rite zu promovieren, was mir aber abgeschlagen wurde, da ich die Berliner Semester nicht nachweisen konnte. In Anbetracht dessen, daß ich damals schon eine ganze Reihe literaturhistorischer und dichterischer Werke geschrieben hatte, meine „Deutsche Dichtung der Gegenwart", als die erste historische Betrachtung der modernen Literatur doch auch eine wissenschaftliche Leistung, sogar schon in dritter Auflage vorlag, hätte sich, da ein Professorenkollegium ja sehr viel Selbständigkeit hat, denke ich, wohl ein Weg finden lassen, mich zuzulassen, aber man schob die Paragraphen vor — was, wie ich glaube, für mich keine Schande, für die Universität Leipzig und das moderne Professorentum aber auch gerade keine besondere Ehre ist. Soviel zur Klarstellung dieses

Punktes. Ich habe keinen übermäßigen Respekt vor Titeln, Würden und den „Korrektheiten“ dieses Lebens, aber ebensowenig liebe ich das Protzen des self-made man.

Und damit bin ich am Ende des rein persönlichen Teiles meiner Broschüre. Die zahlreichen lobenden Kritiken meines Buches, von denen wenigstens eine Anzahl es ziemlich genau so bewertet wie ich selber, mögen hübsch im Dunkel bleiben, soweit der Verlag ihrer nicht zu Reklamezwecken bedarf. Nur oder doch vor allem um gewisse Kritikastertypen scharf zu beleuchten, habe ich ja diese Ausführungen geschrieben, und ich glaube, daß ich dabei auf den Wegen der Wahrheit geblieben bin, auch nicht in irgend einem Punkte eine Entstellung gegeben habe, wie sie meinen Gegnern so leicht fallen. Mit den vier geschilderten Hauptarten ist selbstverständlich das Geschlecht der Kritikaster noch nicht erschöpfend dargestellt, aber für dies Mal mag es genug sein, so viele meiner Herren Kollegen, die noch „einen Schinken bei mir im Salz haben,“ wie man sich bei uns in Holstein ausdrückt, auch zweifellos sehr hübsche Nüancen ergeben würden. Da ist beispielsweise der vornehmelnde Kritiker, dem es unter Umständen auch gar nicht darauf ankommt, ein bißchen zu fälschen, da ist der Biedermann, der unverschämt wird, wenn man ihm nahe tritt, da sind die jüdischen Spezialitäten des kandierten Schöngeistes und des Talmudisten, da ist endlich die große Herde der dummen Kerle, die gemeine Halunken werden, wenn man ihrer lieben Eitelkeit wehe tut. Ich habe Vertreter der deutschen Kritik kennen gelernt, mit denen ich nicht einmal die Luft einer Stadt auf längere Zeit teilen möchte, und ich habe Anfeindungen erfahren, die einen empfindlicheren Menschen veranlassen könnten, Einsiedler am Sinai zu werden, aber man gewöhnt sich eben an alles, und selbst die Conradsche Kritik hat mich — ich pflege mich bei solchen Gelegenheiten zu beobachten — nur zehn Minuten Übelkeit und einen Cognac fine champagne gekostet. Die Zeiten des Pessimismus sind für mich, wie es scheint, jetzt eben für immer vorüber, ich fange an wieder Humor zu haben, ich habe vor allem die feste Überzeugung, daß eine andere, bessere Zeit kommt, daß Deutsche wieder wagen werden Deutsche zu sein — des Zeugnis

sind mir vor allem die zahlreichen Zuschriften deutscher Jünglinge, selbst solcher, die bei Erich Schmidt und Richard M. Meyer Literaturgeschichte studieren. Und darum rufe ich: Es lebe die deutsche Jugend! Was kommt darauf an, ob ich selber hundertmal „verrissen" und vom Judentum tödlich gehaßt werde — wenn nur meine Saat aufgeht, wenn man nur in Zukunft mit den deutschen Dichtern auch wieder „lebt" und nicht mehr meint, daß das Papier alles sei, wenn nur das Deutschtum, das ich meine, aufs neue seine edle Kraft offenbart! — — — — Einstweilen leben wir ja auch noch.

Der kritische Prozeß.

Nehmen wir jetzt nach diesem polemischen Intermezzo unsere Untersuchung wieder auf! Wir haben über das Recht des Kritikers gesprochen, wir haben die ihm notwendigen Eigenschaften festgestellt und wenden uns jetzt dem kritischen Prozeß, dem kritischen Verfahren zu.

Früher nannte man es dem „synthetischen" poetischen Prozeß gegenüber einfach analytisch und war fertig, die Dinge liegen denn aber doch etwas komplizierter. Es ist eine vollständige Analogie zwischen dem künstlerischen Schaffen und dem kritischen Verfahren vorhanden. Beim künstlerischen Schaffen unterscheidet man heute in der Regel drei Stadien (ohne zu übersehen, daß sie nicht immer rein hervortreten): die Konzeption, die Reflexion, die Produktion. Konzeption ist die Empfängnis des Werkes, die mit einem Bilde aus dem Stoffe meist plötzlich aufgehende künstlerische Idee, Reflexion die oft langdauernde geistige Arbeit, die der Künstler an dem ihm nahegetretenen Stoffe, der nun mit persönlichem Gehalte erfüllt wird, leistet, Produktion endlich das eigentliche Schaffen, die Geburt, das mehr oder minder „unbewußte" d. h. unberechenbare, unter innerem Zwang erfolgende wirkliche Entstehen des Kunstwerkes. So kann und muß man auch bei der Kritik drei Stadien unterscheiden, die Aufnahme des Kunstwerkes, die der Konzeption, die geistige Durchdringung, die der Reflexion, endlich die Reproduktion, die der Produktion entspricht. Setzen wir den ganz bestimmten Fall, ein (wirklicher) Kritiker habe ein Dichterwerk zu beurteilen, so wird das Verfahren durchweg folgendermaßen sein: Wenn er die Dichtung liest oder im Theater sieht, so nimmt er sie zunächst rein auf, d. h.

sein dem dichterischen verwandtes Anschauungsvermögen bemächtigt sich ihrer. Dabei hat er denselben oder wohl noch einen höheren künstlerischen Genuß als der Laie — die Meinung, als ob die Absicht der Kritik von vornherein den Genuß verderbe, ist durchaus falsch, im Gegenteil habe ich stets gefunden, daß der echte Kritiker ein großer Genießer, ja ein ganz naiver Genießer ist.

„An Hoftheatern komm' ich leicht vorbei,
Doch eine Bude bleibt mir ewig neu",

sagt Hebbel, der bis in seine letzten Tage hinein auch gewandte Unterhaltungsromane bewunderte. Um auch aus der eigenen Erfahrung zu reden, ich habe eine Schwäche beispielsweise für Holteis Romane und bringe selbst die Lektüre eines Kolportageromans mit einem gewissen Behagen zu Ende. Ist dann die Aufnahme erfolgt, hat sich ein Totalbild des Werkes gebildet (ich habe öfter mehr als ein halbes Dutzend solcher Totalbilder nebeneinander im Kopfe gehabt, selbstverständlich von weniger hervorragenden Werken), so setzt die Reflexion ein — sie tut es unter Umständen auch schon bei der Lektüre, aber ohne den Genuß weiter zu stören —, und die ist nun freilich wesentlich analytisch, auflösend, unterscheidend, vergleichend. Nun spricht, außer der Begabung des Kritikers, auch seine Bildung ein Wort mit, die Tätigkeit wird bis zu einem bestimmten Grade wissenschaftlich. Jeder Eindruck wird jetzt womöglich auf seine künstlerische Ursache zurückgeführt, jede Gestalt, jeder Vorgang einzeln betrachtet, man sieht das Kunstwerk wie nach einer Sektion nicht mehr bloß als Ganzes, sondern in allen seinen Teilen, gewissermaßen als Skelett, mit Muskeln und Fleischteilen, endlich auch mit seiner Haut, man kann es sich rekonstruieren. Und dieses Rekonstruieren durch reproduktive (schriftstellerische) Darstellung ist dann das dritte Stadium, das aber meist erst dann eintritt, nachdem auch noch eine Wertbestimmung des Kunstwerkes durch Vergleichung mit anderen stattgefunden hat. Gerade diese Vergleichung ergibt in der Regel die Möglichkeit, über das bloße kritische Raisonnement zu wahrhafter Kritik, die ein Auflösen und Wiederherstellen des künstlerischen Organismus zum Zwecke begrifflicher und anschau-

licher Erkenntnis und zugleich ein Einfügen in die natürliche (ästhetische und geschichtliche) Ordnung der künstlerischen Organismen ist, zu gelangen.

So ungefähr stellt sich das kritische Verfahren dar. Man darf es sich aber nicht als durchaus von der Logik und Theorie beherrscht („nun habe ich das getan, nun muß ich das tun") denken, der Kritiker folgt durchaus seiner Natur, es findet ein geistiger Prozeß, nicht Stellung und Lösung eines Rechenexempels statt. Andrerseits ist jedoch der kritische Prozeß nicht wie der poetische ein Naturakt, er erfolgt weder unbewußt noch mit Naturgewalt, sondern meist durch äußere Veranlassung, in der Regel ja als Berufserfüllung. Das kann man aus unseres deutschen Normalkritikers Lessing Leben sehr leicht nachweisen: Seine kritische Tätigkeit hört gewöhnlich sofort auf, sobald die äußere Veranlassung wegfällt, ja, er hält nicht einmal bei den Literaturbriefen bis zuletzt aus. Von mir selber muß ich gestehen, daß ich, wenn ich ein Werk gelesen oder gesehen, natürlich das Bedürfnis habe, mich darüber auszusprechen, aber einige epigrammatisch geprägte Worte zu einem Freunde befriedigen auch bereits dieses Bedürfnis, zum Schreiben zwingt mich innerlich nichts. Nun ist ja allerdings richtig, daß die hervorragenden Werke äußerst selten sind, daß sich also die Begeisterung, die sich genugtun will, beim Kritiker selten einstellen kann. Am ersten verlangen noch die Werke, die auf der Scheide stehen, die etwas haben und zuletzt doch nicht das Richtige sind, die kritische Auseinandersetzung, um so eher, wenn noch der Widerspruchsgeist des Kritikers durch einen unangemessenen Erfolg erregt wird. Oder es ist der Haß gegen das Gemeine, der einem Kritiker die Feder in die Hand zwingt. Im allgemeinen aber steht fest, daß die Kritik zwar Ausfluß einer individuellen Begabung, aber doch stets eine „soziale" Tätigkeit, Berufs- und Pflichterfüllung ist, und daher soll man sie besonders schätzen, wenn sie mit Treue und Gewissenhaftigkeit geübt wird.

Viele Leser von Kritiken werden mir bemerken, daß sie das oben von mir geschilderte kritische Verfahren noch niemals an den Kritiken ihrer Zeitungen beobachtet haben — nun, es spielt sich

auch nicht immer deutlich ab, und zumal die Durchschnittskritik, die unsere Blätter füllt, zeigt wenig Spuren davon. Da haben wir gewöhnlich zunächst eine flüchtige Inhaltsangabe (eine gute Inhaltsangabe ist eine der höchsten Aufgaben der Kritik) und dann eine Reihe mehr oder minder treffender, fast zusammenhangsloser Bemerkungen, alles in einer ganz konventionellen Sprache, einem paar Dutzend kritischer Wendungen, deren passenden Gebrauch sich jeder junge Mann in einem halben Jahre mit Leichtigkeit aneignet. Die wirklichen Kritiker gebrauchen natürlich auch den üblichen ästhetischen Wortschatz, aber man erkennt bald, daß jedes Wort bei ihnen eine individuelle Nuance hat. Für die Durchschnittskritik möchte man manchmal wünschen, daß die Forderungen Lessings noch beständen, so wenn er beispielsweise (im 16. Literaturbriefe) die tadelnde Kritik auf Fachzeitungen beschränken wollte. „Man hat ihr (der Nicolaischen Bibliothek der schönen Wissenschaften) Parteilichkeit und Tadelsucht vorgeworfen; aber konnten sich die mittelmäßigen Schriftsteller, welche sie kritisiert hatte, anders verantworten? Diese Herren, welche so gern jedes Gericht der Kritik für eine grausame Inquisition ausschreien, machen sehr seltsame Forderungen. Sie behaupten, der Kunstrichter müsse nur die Schönheiten eines Werkes aufsuchen und die Fehler desselben eher bemänteln als bloßstellen. In zwei Fällen bin ich selbst ihrer Meinung. Einmal, wenn der Kunstrichter Werke von einer ausgemachten Güte vor sich hat; die besten Werke der Alten zum Exempel. Zweitens, wenn der Kunstrichter nicht sowohl gute Schriftsteller als nur bloß gute Leser bilden will.“ Was kümmert sich ein Durchschnittskritiker heute um die Bildung der Leser, amüsieren will er sie. Aber in der Tat stellen wir auch keine besonderen Anforderungen mehr an den Kritiker, wir wünschen nur, ihn in der Kritik als kritisch begabte Persönlichkeit zu erkennen — und solch eine Persönlichkeit wird denn auch mit Notwendigkeit zu dem Verfahren gelangen, das wir in großen Zügen gezeichnet haben, mag es auch im einzelnen nicht immer deutlich hervortreten, gewissermaßen hinter einem Vorhange liegen, den der Kritiker nicht aufzieht. Eigentliche „Autorität“, wie sie Lessing noch verlangte, fordern wir gleichfalls nicht mehr

vom Kritiker, der Inhalt der Kritik selbst ergibt, ob wir den Mann zu respektieren haben. So hatte Lessing nach unseren Begriffen eigentlich Unrecht, wenn er Klotz wie folgt anfuhr: „Wer ist der Herr Klotz, der sich aufwirft, über einen Klopstock und Moses und Ramler und Gerstenberg Gericht zu halten? Es ist Herr Klotz der Geheimrat. — Sehr wohl! Damit muß sich die Schildwache in einer preußischen Festung begnügen; wenn aber auch der Leser fragt: wer ist der Herr Klotz?, so will er wissen, was dieser Herr Klotz geschrieben hat, und worauf sich sein Recht gründet, über solche Männer urteilen zu dürfen.“ Weiter folgert Lessing, daß „der Kunstrichter, der sich nennt, nicht eine Stimme des Publici sein will, sondern das Publikum stimmen will“, und daß man deshalb das Verlangen stelle, den Namen bewährt zu wissen. Alles natürlich heute überwundene Dinge — der anonyme Kritiker hat seinen kritischen Beruf so gut durch die Kritik selbst zu erbringen wie der sich nennende, dessen sonstige Leistungen gehen uns aber gar nichts an, seine Kritik hat gut und treffend zu sein und trägt dann ihr Recht in sich. Doch, ich sehe, ich komme auf das schon behandelte Gebiet vom Recht des Kritikers zurück. Die törichte Forderung will ich aber doch noch zurückweisen, daß der Kritiker das auch müsse machen können, was er beurteilt. Es ist gut, wenn er auch poetische Begabung und Erfahrung hat, und das Hebbelsche Wort:

„Was ich selber vermag, das darf ich an andern verachten“

hat seinen vernünftigen Sinn. Dennoch hat ein Kritiker, der ein Drama tadelt, falls der Tadel berechtigt ist, auch wenn er selbst keins machen kann, genau so viel Recht dazu, wie ich habe, meinen Schuster zu tadeln, der mir ein paar schlechtsitzende Stiefel gemacht hat, obwohl ich doch auch keine Stiefel verfertigen kann. Doch findet man diesen „Schusterstandpunkt“ heute wohl nur noch bei unfähigen Dichtern und ungebildeten Leuten. Der Respekt vor dem Großen ist etwas ganz anderes als der Respekt vor dem Schaffen an sich. — Die beste und wirkungsvollste Kritik — und damit kommen wir zu unserem Thema zurück — ist immer die, die den kritischen Prozeß deutlich aufzeigt, so daß ihr jeder einigermaßen begabte Leser folgen kann. Sehr zahlreich sind allerdings, wie ich wohl schon einmal bemerkt

habe, die spezifisch-ästhetisch begabten Leser nicht, und es ist wahrscheinlich eine Torheit, größere Massen zu ästhetischer (individueller) Bildung erziehen zu wollen. Aber eine starke Wirkung übt die Kunst ja auf die Mehrzahl der Menschen, und das wenigstens ist eine segensreiche Tätigkeit der neueren ästhetischen Erzieher, daß sie statt der Werke mit Kolophoniumblitzen überall die mit wirklichen Blitzen einführen. Eine Stärkung und Reinigung des allgemeinen ästhetischen „Sinnes" ist auch möglich. Um unsere Demokraten nicht zu betrüben, will ich nach meiner eigenen Erfahrung noch konstatieren, daß die tiefere ästhetische Anschauung und Empfindung, die dann zur ästhetischen Bildung werden kann, im Volke ebenso häufig — und ebenso selten — ist wie bei den Gebildeten. — Und endlich ist die Kunst nicht bloß „Genuß", sondern auch noch ein „Zugang zu Persönlichkeiten", so daß keiner, der als Mensch, sich bildend, etwas werden will (und das wollen zuletzt doch alle), um sie herumkommt, mag auch nur der ästhetisch Begabte den vollen Zugang zu den großen künstlerischen Persönlichkeiten gewinnen. Manchmal ist ja auch, obwohl sich im allgemeinen Künstler und Mensch, Persönlichkeit entsprechen, die Persönlichkeit mehr als der Künstler, oder es sticht in ihr etwas hervor, was unmittelbare geistige oder ethische Wirkung übt. Gellert, Schiller und Freytag beispielsweise sind ästhetisch ja ganz verschiedene Welten, aber, wenn sich das große Publikum davon vielleicht auch keine Rechenschaft geben konnte, bei allen dreien sagte ihm doch sein gesunder Instinkt, daß es hier leichter etwas für seine geistige und moralische Entwicklung profitieren könne als bei rein ästhetischen Naturen. Die Kunst soll nicht auf ein Erziehungsmittel zugeschnitten werden, aber sie ist doch eins, und ein sehr wichtiges. Wie die wahre Kritik auch darauf Rücksicht nimmt, werden wir noch sehen.

Die Arten der echten Kritik.

Von dem kritischen Verfahren aus kann man leicht zu einem System der Kritik gelangen: Es ist klar, daß nicht jeder Kritiker das Verfahren bis zum Ende durchführt, sondern mancher in einem der Stadien stecken bleibt, ja, auch der große Kritiker wird nicht immer bis zum Ende schreiten, dann vor allem nicht, wenn er sein Ziel schon auf einer der früheren Stufen erreicht. Immer entscheidet die Praxis. Den drei Stadien des kritischen Verfahrens entsprechend, unterscheide ich nun auch drei Arten von Kritik und glaube mit diesen alle ernste kritische Tätigkeit charakterisieren zu können. Es gibt 1. impressionistische oder Stimmungskritik, Kritik des (ersten) Eindrucks, 2. Reflexionskritik, solche, die die geistige Arbeit des Kritikers direkt in Erscheinung treten läßt, 3. darstellende, nachschaffende Kritik, solche, die das volle Leben eines Kunstwerks mit all seinen Beziehungen nachschafft. Die letzte Art ist das Ideal der Kritik, das nur die Größten erreichen; wertlos sind aber auch die beiden andern nicht und in vielen Fällen durchaus ausreichend.

Die Stimmungs- oder impressionistische Kritik.

Man hat im Zeitalter der Moderne die impressionistische Kritik als die einzig wünschenswerte hingestellt, und vom Standpunkt des Künstlers aus begreift sich das. „Ich, der Künstler, bin eine gegebene Größe, mein Werk ist eine Welt für sich; euer Lob gibt mir nichts, euer Tadel nimmt mir nichts, also begnügt euch, ihr Kritiker, einfach den Eindruck niederzuschreiben, den ich und mein Werk auf euch machen." Das wäre ja nun auch ganz schön, es

ist in der Tat viel wert, wenn der Kritiker seine Eindrücke rein wiedergibt, wenn er die Stimmungsatmosphäre, in die ihn ein Werk versetzt, auch für andere wachzurufen strebt. Namentlich bei großen Kunstwerken wird diese Art Kritik, obwohl sie zunächst noch keine ist, sehr oft angebracht sein, und je mehr die impressionistische Kritik Begeisterungskritik ist, um so besser ist es. Nur sind leider die großen Kunstwerke selten, und die Kritiker, die rein aufnehmen und Stimmungen echt (das Sprunghafte und Andeutende ist nicht das Wesentliche des Impressionismus) wiedergeben können, auch. In der Praxis ist daher die impressionistische Kritik sehr oft weiter nichts als Schülerkritik, der Kritiker sieht in dem Künstler seinen Meister nnd schwärmt für ihn und sein Werk, sich die geistige Arbeit daran einfach schenkend. Begeisterung, die nicht blind ist, ist herrlich, aber hier ist die Begeisterung meist Suggestion, die vom Meister ausgeht, ja, sie kann durch die Mode der Zeit hervorgerufen werden und hart bis an die Grenze des Schwindels gelangen.

In diese Abteilung gehört begreiflicherweise auch, was Sudermann die Kritik des Liebens und des Hassens nennt und in seiner Broschüre bekämpft. Unzweifelhaft gibt es diese Art Kritik, und unzweifelhaft ist sie auch berechtigt, denn, wie gesagt, Produzent und Kritiker stehen sich als gleichberechtigte Persönlichkeiten gegenüber, und im Grunde ist jede Kritik ein Kampf. Aber da Liebe und Haß Affekte sind, so müssen sie in der Form der Kritik auch als solche erkennbar sein, und da bietet sich eben die Form der impressionistischen Kritik, es darf niemand seine Zuneigung und seine Abneigung durch objektiv erscheinende Formen verbergen wollen, wenn auch selbstverständlich nichts im Wege steht, Liebe und Haß zu begründen. Ja, auch der Haß ist in der Kritik wohlberechtigt, es gibt Persönlichkeiten und Erscheinungen, die ich hassen muß, denen ich, ob ich sie nun begreife oder nicht, ob ich recht gegen sie habe oder nicht, nur mit den schärfsten Waffen in der Hand gegenübertreten kann. Aber persönliche Gehässigkeit darf dieser Haß niemals werden, der Haß muß offen und ehrlich sein und ehrlich bleiben. Daher gibt er sich eben als impressionistische Kritik, die Kritik insofern ist, als man ihre tiefere subjektive Berechtigung

spürt. Dann gibts auch noch eine Stimmungskritik, die nicht den Leidenschaften, sondern der momentanen Stimmung des Genießenden den Ursprung verdankt. Auch sie ist durchaus nicht ohne weiteres verwerflich; denn jeder Tag, jede Stunde haben ja im Leben ihre Berechtigung, ihr Eigentümliches, aber natürlich müssen Tag und Stunde dann auch so stark in der Kritik zum Ausdruck gebracht sein, daß wir die Stimmung immer wieder herstellen und aufs neue nachempfinden können.

Auch der große Kritiker verfährt bisweilen impressionistisch: er versucht wohl ein großes Kunstwerk dithyrambisch nachzudichten und hebt ferner auch beim geringeren oft die positiven Seiten in anmutigster Weise hervor, ohne auf die negativen einzugehen. Das letztere geschieht namentlich in Zeiten des Werdens, und da mit vollem Recht. Wie fröhlich begrüßt Lessing Gleim den Grenadier, wie hat er selbst für die Tändeleien Gerstenbergs eine hübsche Erfindung (daß sie neu aufgefundene antike Gedichte seien) übrig! Solche Erfindungen und Einkleidungen sollte auch die moderne strenge Kritik nicht ganz verschmähen — ach, sie hat ja leider immer zu wenig Zeit. Für die produzierende Jugend namentlich sollte man eine gewisse Harmlosigkeit des kritischen Tons, wie sie literarische Frühzeiten haben, immer festzuhalten versuchen, jedoch ist es freilich schwer, wenn die Jugend anmaßend oder frühblasiert ist. — Selten kleidet sich die Reflexionskritik in das Gewand der Stimmungskritik, aber möglich ist auch das. Ich verweise hier auf die Hebbelsche Besprechung des „Käthchens von Heilbronn“, die scharf die eine große Schwäche dieses Werkes aufgreift und dabei doch ganz mit Stimmung gesättigt ist, weil der Dichter die Stimmung seiner Jugend hineinnimmt. Sie möge hier als Beispiel teilweise folgen:

„O, wie mich das schmerzt! Käthchen, du mein liebes Käthchen von Heilbronn, dich muß ich verstoßen, dir darf ich nicht mehr so gut bleiben, als ich dir wurde, da ich dir, fast noch Knabe, zum erstenmal in die süßen, blauen Augen schaute und mir dein rührendes Bild alles aufopfernder und darum vom Himmel nach langer, schmerzlicher Probe gekrönter Liebe, ich glaubte für ewig, in die

Seele drückte! Wie ein Stern bist du in einer trüben Zeit über meinem Haupte aufgegangen und hast jene Seligkeit, die mir das Leben noch verweigerte, und nach der mein Herz doch schon ungeduldig schmachtete, in meine Brust hineingelächelt; deine Schmerzen habe ich geteilt, denn mir war, als ob ich ebenso hinter dem Glück herzöge wie du hinter deinem spröden Geliebten, und auf deiner Hochzeit war ich der fröhlichste, wenn auch zugleich der stillste Gast, denn ich glaubte fest, wie du, wenn ich mich auch nicht so klar auf den prophetischen Traum besinnen konnte, der meinen Wünschen die Erfüllung verhieß, an endliche Erhörung. Sie ziehen alle wieder an mir vorbei, die linden Frühlings- und Sommertage, die oft selbst in dem von der fernen Eider bespülten kleinen Dithmarschen, meinem Vaterlande, so schön waren, und die mir noch nichts brachten, als erhöhte Sehnsucht und zuweilen auch erhöhtes Vertrauen; wie goldene Rahmen kommen sie mir jetzt vor, die sich nicht um ein Bild, sondern um die leere Luft zusammenschlossen. Aber damals empfand ich das nicht so, ich schaute durch diese Rahmen hindurch in die abendrötlich dämmernde Welt hinein, wo die Zaubergestalten tanzen und schweben, die der Dichter schafft, weil die Natur sie nicht unmittelbar schaffen kann, und von diesen Gestalten warst du lange der Mittelpunkt. Jahre sind inzwischen vergangen, sie haben mir ernste Geschenke gebracht und mir andere Gesichter gezeigt, als ich erwartete, sie waren grau und düster, und die Vergangenheit, die auf ihre Rechnung zu leben, die sich im voraus mit ihrem Glanz zu schmücken glaubte, könnte ihnen noch borgen. Sie tut es auch oft, ich wende mich oft noch nach jener Zeit des unbegrenzten Verlangens und unbestimmten Vermögens zurück, aber nicht immer duften die Blumen mir, die ich auf den Gräbern meiner jugendlichen Freuden pflücke, nicht selten zerfallen sie vor meinem Finger, ja, vor meinem Auge in Staub, und dann ist es mir, als ob sie nie gewesen sind, und ich verarme, wo man es für unmöglich halten sollte, noch verarmen zu können. So, nein nicht gerade so, aber doch anders, als ich gewünscht hätte, ging es mir auch heute morgen mit dir, mein Käthchen, als ich nach so langer Zeit zum erstenmal wieder dein Kinn faßte und dein Köpfchen

mit den blonden Locken in die Höhe hob. Nicht du hast dich verändert, du bist und bleibst eine rührende, von dem Liebreiz himmlischer Unschuld umflossene Gestalt, eine echt geborne Tochter der Poesie, der die Mutter ihre eigenen Züge geborgt hat, aber die Welt, in der du dich bewegst, und die dich hebt und trägt, will mir nicht mehr wie früher gefallen, ja nicht einmal ganz mehr, dies wird dir am wehsten tun, dein Wetter von Strahl, der dich erst zu heiraten wagt, nun du eine Kaisertochter bist. Ja, Kind, hiermit ist alles gesagt .... Mir deucht, du kamst in die Welt, um zu zeigen, daß die Liebe eben darum, weil sie alles hingibt, alles gewinnt, und wohl auch, um zu beweisen, daß der alte Plato, als er über dem Geheimnis der Neigung brütete und sich zu der Idee der Wiedererinnerung verstieg, kein ganzer Narr war, wenn auch vielleicht ein halber. Aber, so viel du auch wagst, so rührend du dich auch opferst, du hast so wenig das eine als das andere dargetan, denn du siegst nicht durch dich selbst, nicht durch die Magie der Schönheit, nicht durch die höhere des Edelmuts, nicht einmal durch das Cherubim-Geleite von oben; du siegst durch eine Pergamentrolle, durch den kaiserlichen Brief, der dich zur Prinzessin von Schwaben erhebt, und daß kaiserliche Briefe und Prinzessinnentitel unwiderstehlich sind, hat die sonst so ungläubige Welt nie bezweifelt und bedurfte nicht erst des Beweises durch dich."

Man möge das Ganze bei Hebbel selbst nachlesen. Es ist viel Persönliches darin, aber auch das ergibt die Stimmung des Werkes. Zuletzt freilich tritt auch noch die nackte Reflexion auf.

Die Reflexionskritik.

Die Reflexionskritik hat unter der modernen Überschätzung der impressionistischen eine Zeitlang einen schweren Stand gehabt, sie ist auch von Natur schlecht daran, da sie als scharfe und unerbittliche Verstandestätigkeit die schöne Wärme, die die Betrachtung eines bedeutenderen Kunstwerks unter allen Umständen zu erfordern scheint, vermissen läßt. Aber man kann bei der Aufnahme des Kunstwerks sehr warm geworden und nachher doch sehr kalt sein,

ja, man muß es: Kritik ist zunächst Verstandestätigkeit, es soll der Kritiker das Kunstwerk, soweit es möglich ist, seinem Verstande und dann auch dem anderer klar machen. Natürlich ist hier aber unter Verstand nicht der sogenannte gesunde Menschenverstand, der niemals als Maß des Kunstwerks, sondern nur sozusagen als ein Grenzhüter des ästhetischen Reiches anzuerkennen ist, sondern der Kunstverstand zu verstehen, der, dem echten Kritiker angeboren und auch beim echten Genießer au fond vorhanden, auf dem künstlerischen Anschauungsvermögen und ästhetischer Feinfühligkeit beruht. Mit diesem geht der Kritiker an das Kunstwerk heran, analysiert, seziert es und vergleicht dann. Um einen ganz bestimmten Fall zu setzen: Er hat ein Drama gelesen (besser: gesehen), sieht die Personen deutlich vor sich, sieht sie sich durch die Handlung des Stückes, besser, sich handelnd bewegen; nun wird er die Motive des Handelns klar zu erkennen, wird sie auf Eigenschaften zurückzuführen, wird die Übereinstimmung der Eigenschaften festzustellen, kurz, zu eruieren versuchen, ob das, was er als Menschen sah, auch wirklich ein dramatischer Charakter ist. Der Eindruck, den er zuerst gehabt hat, ist wesentlich (bei dem großen Kritiker wohl meist entscheidend), aber könnte er nicht durch eine geschickte Täuschung herbeigeführt sein? So vergleicht er jetzt mit andern Eindrücken und bildet sich so ein Urteil. Woher hat er nun aber sein Vergleichungsmaterial? Die Fähigkeit zu vergleichen, die angeboren ist, vorausgesetzt, woher hat er nun seine Maßstäbe? Nun, zunächst doch aus dem Leben, woher ja alle Kunst kommt und wohin sie zurückführt, aus der eigenen Lebenserfahrung. Die Kritik, die diese als Maßstab anlegt (und bis zu einem gewissen Grade tut es jede), nenne ich empirische Kritik. Weiter aber, jeder geborene Kritiker hat doch seine Fähigkeit zu unterscheiden bereits ausgebildet, er hat ästhetische Erfahrungen gewonnen, hat sich die ästhetische Erkenntnis anderer angeeignet, und so tritt neben die empirische die ästhetische Kritik, nach den Erfahrungen des Lebens werden die Kunstgesetze auf das einzelne Kunstwerk angewandt, die Kunstgesetze, die natürlich zuletzt auch aus dem Leben erwachsen sind. Bestimmt namentlich der angeborne Kunstverstand, der dann selbständig entwickelt ist, diese ästhetische

Kritik, so könnte man sie eine apriorische nennen, hat sich beim Kritiker im Anschluß an vorhandene philosophische Systeme ein ästhetisches System festgesetzt, so wird sie dogmatisch, alle ästhetische Kritik soll aber psychologisch sein, d. h. sie soll nach den Gesetzen der menschlichen Natur, aus denen sich die Kunstgesetze gleichfalls entwickelt haben, urteilen. Ein Kunstgesetz, kann man allgemein sagen, gibt die Regel, wie aus einem Stück Leben ein Kunstwerk wird, und zeigt, weshalb und in welcher Weise das Kunstwerk nach den Gesetzen der Menschennatur wieder auf das Leben zurückwirkt, entwickelt also Ursprung und Wirkung der Kunst. Zu der ästhetischen tritt dann noch die historische Kritik, wenn nämlich der Kritiker außer der ästhetischen Fähigkeit und Bildung nun auch noch historisches, kunst- und literaturhistorisches Wissen hat und dieses mit sicherem Blick für Zusammenstimmendes und Unterschiedliches zum Vergleich heranziehen kann. Ästhetische Bildung und historisches Wissen, ihre sichere, ehrliche Anwendung ergeben die Wissenschaftlichkeit der Kritik, ihre sogenannte Objektivität; man sieht aber leicht ein, daß das Angeborne, der Blick, die Fähigkeit zu unterscheiden, das allgemeine im besonderen, das besondere im allgemeinen zu sehen, sehr viel wichtiger, ohne sie keine erfolgreiche kritische Tätigkeit, kein kritisches Urteil möglich ist. Dies kritische Urteil ist das Ergebnis der Reflexionskritik: So wirkt das Kunstwerk, so i s t es als Organismus, so verhält es sich zum Leben, so zu andern Kunstwerken, folglich hat es diesen Wert — das ist der notwendige Gang der Untersuchung und ihr Ziel. Eine Afterform der Reflexionskritik ist die Raisonnementskritik, die auf bloßen Einfällen über das Kunstwerk, meist mit allerlei zerstreuten Eindrücken gemischt, beruht. Es ist nicht nötig, daß jede Kritik den ganzen Lauf der kritischen Untersuchung eines Kunstwerkes widerspiegelt, es genügt oft, wenn bloß die Resultate gegeben werden, aber der Blick in die kritische Werkstatt muß dabei doch geöffnet sein: An der Art der ästhetischen Reflexion und der historischen Vergleichung erkennt dann wenigstens der Erfahrene, ob er es mit einem wahren Kritiker oder einem Kritikaster zu tun hat.

Ich will noch die wichtige kritische Tätigkeit des Vergleichens

etwas genauer betrachten, da mit ihr mancherlei Mißbrauch getrieben wird und selbst bei Gelehrten höchst sonderbare Anschauungen über sie herrschen. Man hat in neuerer Zeit ein eigenes Fach der vergleichenden Literaturgeschichte geschaffen, und gewiß, es ist ein sehr wichtiges Fach, es soll das für die Literatur leisten, was die Geschichtsphilosophie für die Geschichte leistet oder leisten sollte: Durch sorgfältige Vergleichung aller literarischen Erscheinungen bei allen Kulturvölkern die Gesetze, die das Literaturleben beherrschen, entdecken. Leider wird das Vergleichen, so viel ich wenigstens sehe, viel zu äußerlich betrieben. Ich will versuchen, einige Andeutungen, wie man literarisch vergleichen soll, zu geben. Die Vergleichung einzelner Stellen in Dichterwerken, bei welchen man die jüngeren dann gewöhnlich als von den älteren entlehnt oder doch beeinflußt annimmt, hat kaum einen Zweck, falls es sich nicht eben um die Feststellung von direkten Plagiaten oder die Charakterisierung ganz konventioneller, mit überkommener Sprache wirkender Dichtungen handelt. Sie war einst sehr beliebt, und Friedrich Bodenstedt beispielsweise meinte einmal, bei der berühmten Stelle aus Romeo und Julia:

„Doch still, was für ein Licht scheint dort durchs Fenster?
Es ist der Ost und Julia ist die Sonne“

müsse man sich notwendig an die Marloweschen Verse:

„Doch halt! Was für ein Stern scheint dort im Osten,
Wenn Abigail, der Leitstern meines Lebens“

erinnern, was aber jemandem, der da weiß, daß die Dichter ihre Geliebten öfter mit Sternen und Sonnen vergleichen, nicht eben sehr notwendig erscheint. Doch diese Art vergleichender Literaturforschung ist allmählich in Verruf gekommen. Jetzt vergleicht man doch schon ganze Werke und deren Gestalten und Motive miteinander, und wenn ich auch nicht glaube, daß es beispielsweise viel Zweck hat, Hebbels „Herodes und Mariamne“ mit der Calderons zu vergleichen, ein kleiner Fortschritt ist es doch. Bei jeder Vergleichung, die fruchtbar sein soll, muß natürlich ein tertium comparationis vorhanden sein, und wenn man ästhetische Gegenstände vergleicht, so

muß das tertium comparationis ein ästhetisches sein — das ist etwas, was die Durchschnittskritiker und Literaturforscher immer noch nicht recht begreifen. Um etwas bestimmter zu werden: Man kann zwei Gestalten zweier Dramen noch nicht miteinander vergleichen, weil sie Menschen oder selbst weil sie Könige sind, sie müssen als dramatische Charaktere miteinander verwandt sein. Und selbst das genügt noch nicht immer: Auch als solche müssen sie noch wieder in einer und derselben ästhetischen Sphäre liegen, gewisse Idiotismen aufweisen, die sie als aus verwandter dichterischer Intention geflossen kennzeichnen, wenn bei dem Vergleich etwas herauskommen soll. So kann man Schillers Musikus Miller und Hebbels Meister Anton recht wohl vergleichen, aber der Ludwigsche Erbförster, obwohl anscheinend zu derselben Kategorie gehörig, ist hier als Vergleichsobjekt abzuweisen. Auch kann man Ophelia und Gretchen im Faust, so viel Verschiedenes sie sicher haben, als aus einer Familie stammend bezeichnen, Kleists Käthchen, obwohl vielleicht als das romantische Gretchen gedacht, gehört aber kaum dazu. — Wirklich fruchtbar werden erst die Vergleichungen ganzer Stücke, aber hier gelten dieselben Regeln. „Faust“ und „Wallenstein“ sind unvergleichbar, aber Goethes „Götz“ und Hebbels „Agnes Bernauer“ haben das ästhetische tertium comparationis, dann selbstverständlich Goethes „Faust“ und Immermanns „Merlin“, der „Wilhelm Meister“ und Immermanns „Epigonen“ — hier wirken ja auch starke direkte Einflüsse hinüber, und da ist die Vergleichung Zwang. Am schwierigsten, aber auch am fruchtbarsten sind die Vergleichungen ganzer Dichtergestalten, man muß das Geschäft nur nicht so äußerlich treiben wie Richard M. Meyer*) und selbst Scherer in ihren Literaturgeschichten. Nur die Dichter können miteinander verglichen werden, die entweder derselben Familie angehören (um einige ganz große zu nennen: Cervantes-Goethe, Corneille-Schiller, Racine-Grillparzer, dann Walther von der Vogelweide-Geibel, Gottfried von Straßburg-Gottfried Keller, Hebbel-Ibsen) oder die notwendige gegenseitige Ergänzungen sind (Wolfram von Eschenbach-Gottfried von Straßburg,

---

*) Vgl. meine Broschüre: „Ein Berliner Literaturhistoriker“.

Goethe-Schiller, Klaus Groth-Reuter) sind, im letzteren Falle wird man aber nicht gerade wichtige ästhetische Feststellungen erzielen, sondern nur die „Allseitigkeit“ eines Volkes, eines Volksstammes, einer Zeit erkennen. Zu der ersprießlichen Vergleichung gehört immer der angeborne Blick: Man muß, um mein altes botanisches Bild noch einmal zu gebrauchen, dichterische Typen, Arten und Unterarten erkennen können, wie der Botaniker die Familienzugehörigkeit der Pflanzen. Dann aber ist die Vergleichung auch ein vortreffliches Mittel, um bei der Kritik und Literaturgeschichtschreibung über das Rein-Begriffliche und die ästhetischen termini technici hinweg zu kommen. Mit jedem Dichter verknüpft ein Dichterkundiger ganz bestimmte Anschauungen, und indem ich nun mit ihm vergleiche, löse ich ganze Folgen und Komplexe von wirklicher Anschauung los, werde wahrhaft lebendig. Allerdings, für die Ungebildeten ist diese Art Vergleichung nicht, aber zuletzt schreibt man doch auch für die Leute, die einen verstehen können.

Zum Schluß noch eine Probe Reflexionskritik: Sie stammt aus Otto Ludwigs Shakespearestudien, die ein wahres Arsenal der Reflexionskritik sind, sich aber zu darstellender Kritik kaum erheben. Über „Hamlet“ schreibt Ludwig: „Ein eigenes Stück, bei weitem weniger dramatisch und von konziser Form wie seine übrigen Tragödien. Hamlets zahlreiche Monologe sind der Kern, die übrigen Szenen nur so darum gebaut. Die Motivierung weit nachlässiger und lückenhafter als in seinen anderen. (Das ist das Urteil, nun kommt die Reflexion.) Mancherlei fällt auf. Bei dem Vorherrschen der Innerlichkeit Hamlets befremdet es, daß er keine Ursache angibt für den erkünstelten Wahnsinn, und dieser auch sonst nicht motiviert ist. Zu seinem Zwecke wäre es viel besser, er stellte sich behaglich und zufrieden als irrsinnig. Übrigens sieht man nicht einmal überhaupt eine Ursache, warum er aktive Verstellung wählt. Er braucht sich ja nur nicht zu verraten. — Über seinen Vorsatz hört man ihn gar nicht reflektieren, während er sonst über alles reflektiert. Gleich nach der Geistererscheinung sagt er bloß zu seinen Freunden: Wenn ihr mich wunderliche Dinge tun seht, laßt euch nichts merken, was die Veranlassung davon verraten könnte. Dann

fällt der Anfang des verstellten Wahnsinns in den Zwischenakt; wiederum bei Shakespeare befremdlich. Die Art seiner Verstellung ist nun wiederum so, daß sie eher das Umgekehrte herbeiführen muß, als was er damit bezwecken zu wollen scheint. Weit entfernt, sich dadurch zu maskieren, verrät er sich vielmehr dadurch. Warum verstellt er sich, wenn er solche Dinge macht, wie mit der Tragödie in der Tragödie, die mehr ihn dem Könige verrät als diesen ihm. Die Gewissensprobe mit dem Schauspiel vor dem König ist so, daß sein verstellter Wahnsinn nun ganz überflüssig. Nun wird das Verhältnis ohnehin etwas schielend. Der König muß nun wissen, wie er mit ihm daran ist; die Höflinge sagen gleichfalls, es drohe dem Könige Gefahr von Hamlet, und doch scheinen sie die Sache nicht zu durchschauen. Und doch könnten sie nur, wenn sie das tun, eine Gefahr für den König ahnen. Tun sie das, wie kommt's, daß sie keine Überraschung zeigen? Haben sie alle schon geahnt, oder wußten sie, daß der König der Mörder? Hamlet muß wissen, daß ihm schwere Gefahr droht, wenn der König weiß, daß Hamlet alles wisse, daß der König dann im Falle der Notwehr ist und einen Mord mehr begehen können wird, um den alten ungestraft begangen zu haben; denn warum verstellt er sich sonst? Und doch sieht man ihn keine Maßregeln treffen für diesen möglichen Fall, ja, gar nicht an ihn denken, ehe er die Gewissensprobe macht. Was soll dann die Mutter mit ihm? Ihn aushorchen? Ist das noch nötig? Ihn schelten, wie Polonius sagt? Wofür? Daß er das Gewissen des Königs zum Selbstverrate gebracht? Dann braucht's kein Aushorchen mehr, von dem Polonius zugleich doch spricht. Wie wenig Schrecken zeigt die Königin bei der Ermordung des Polonius, wie gleichgültig ist Hamlet darüber! Soll das Gefühl des eigenen Unglücks ihn für fremdes gleichgültig machen? Dergleichen pflegt sonst Shakespeare bis zum Abstrakten einzuschärfen (s. Lear). Dann — gibts kein sichereres Mittel, den Hamlet zu töten, als durch ein giftig Rapier? Warum läßt der König ihn erst wieder nach Helsingör? Aber er will vielleicht den Laertes zugleich mit töten. Wird man aber nicht an der Art der Wunden und des Todes sehen, daß er von Gift kam? Auch schon das mit dem Uriasbriefe ist

sonderbar. Alle diese Mittel kompromittieren ja den König erst recht, und dem will er doch ausweichen. — Ahnt denn Hamlet garnicht, daß er der Grund von Ophelias Tode ist? Ficht es ihn nicht an? Hat ihn eigenes Unglück fühllos gemacht? Nein. Denn er will mit Laertes ausfechten, wer sie mehr geliebt habe. — Horatio scheint sonst bieder und gerade. Wenn Hamlet auch eine solche Tat tun konnte, daß er Rosenkranz und Güldenstern ans Messer lieferte, konnte Horatio sie billigen? Sonderbar, in diesem innerlichsten von Shakespeares Stücken bleibt man überall über die Motive im Unklaren, die auch in seinen äußerlichsten sonst immer, ja oft mit abstrakter Deutlichkeit angegeben sind."

Das mag genügen. Man sieht, wie scharf ein echter Kritiker reflektiert. Die schwierigere Aufgabe zu zeigen, warum das alles im „Hamlet" so ist und sein muß, löst Ludwig freilich nicht.

Die nachschaffende Kritik.

Die nachschaffende oder darstellende Kritik endlich erhebt die Reflexionskritik zu wahrer Darstellung, ist wieder synthetisch, verarbeitet den bloßen Eindruck und die kritische Untersuchung zu einem höheren Dritten, das Anschauung ist, wie das Kunstwerk selber, nur Anschauung aus zweiter Hand, Nachschaffen, nicht Schaffen. Es haben zwar moderne Kritiker (charakteristischerweise Juden wie Franz Servaes) für ihren Beruf eine die das Künstlertum selber noch überragende Bedeutung in Anspruch genommen, indem sie behaupteten, sie seien „Bildner in Künstlerseelen", die Künstlerseele sei ihnen nur Material, aber diesen Herren wollen wir auf ihrem Irrwege doch lieber nicht folgen; ohne Zweifel marschiert der Kritiker, auch wo er zum Literaturhistoriker wird, immer mit gebundener Marschroute, wird nie schöpferisch (außer wo er das Kritisieren aufgibt, um die eigene Gedankenwelt zu offenbaren, dann ist er aber mehr als Kritiker) und hat sich die echte Bescheidenheit des Erkennenden dem Gestaltenden gegenüber allezeit zu erhalten, was natürlich, wie bereits ausgeführt, den Respekt vor jedem Schaffen, vor dem Schaffen an sich nicht gerade einschließt und das

Maßsetzen der eigenen Persönlichkeit bei der Kritik gewiß nicht ausschließt. Um es schlagend zu sagen: Der Kritiker, auch der größte, bleibt Schriftsteller, selbst dann, wenn er die Fähigkeit hat, wirkliche Charakteristiken zu entwerfen. Dies zu tun, ist eben die Aufgabe der darstellenden Kritik: sie soll imstande sein, den Gesamteindruck eines Kunstwerkes nicht dithyrambisch, sondern Schritt für Schritt entwickelnd, durch reine und klare Darstellung für die Anschauung hervorzurufen, sie soll aus den Eindrücken der Einzelwerke auch das Gesamtbild des Künstlers schaffen können. Bei ihr wird der bloße Eindruck wahrhaftes Verständnis, die kritische Untersuchung verliert ihren negativen Charakter und setzt alles einzelne in positive Züge um, die dann zusammengehen und das Besondere einer künstlerischen Erscheinung, sei es eines Werkes oder seines Schöpfers, im allgemeinen, natürlichen Rahmen deutlich hervortreten lassen. Nirgends sticht nun das Urteil nackt hervor, aber jede Einzelheit des geschaffenen Bildes beruht auf ihm, das leere Raisonnement, der geistreiche Einfall sind ganz unmöglich geworden, alles tritt wissenschaftlich sicher und bestimmt auf, wenn auch das Bewußtsein, daß doch nur eine Individualität eine andere spiegelt, natürlich nicht fehlt. Mit der sogenannten historischen Kritik, dem Untergrund unserer Durchschnittsliteraturgeschichte, die Kunstwerke aus Anregungen anderer Kunstwerke und den Künstler aus den Nachrichten über sein Leben erklären will, hat diese unsere darstellende Kritik nichts zu tun, sie geht durchaus auf das Wesen, schafft dieses frei nach, opfert nicht das Kunstwerk und den Künstler auf, um das Werden und gar das einer „Zeit“ zu erklären. Gewiß, auch die Kenntnis der Entwicklung hilft zum Verständnis, aber echte Kritik hat es mit dem Sein, dem Kunstwerk, wie es ist, dem Künstler als besonderer Persönlichkeit zu tun, sie erhebt sich, wenn sie historisch wird, zur Kunstgeschichte, deren Aufgabe es, wie in der Auseinandersetzung mit R. Lothar genugsam betont, nicht ist, psychologische und kulturhistorische Probleme zu lösen. Hier treffen wir auf die Grenze der Kritik: Sie soll allerdings die Bedeutung eines Kunstwerkes, eines Künstlers in seinem Kreise, auch noch die Bedeutung des Kreises für die weiteren feststellen, aber die zusammenhängende

Galerie künstlerischer Charaktere und weiter die nationale Kunstgeschichte als den sicheren Unterbau der großen Geister- und Seelengeschichte der Menschheit zu schaffen überläßt sie doch dem geborenen Historiker, der freilich den geborenen Kritiker voraussetzt. Kurz, die Kunst ist und bleibt für die Kritik Leben im Leben, Kunstwerk und Künstler sind für sie lebende Organismen, die nicht in ihre Bestandteile aufzulösen, sondern trotz sorgfältiger Einzeluntersuchung stets als Ganzes aufzufassen, als Ganzes für die Anschauung nachzuschaffen sind. Das im engern Sinn Historische dient der Kritik nur zur Erkenntnis, zur Vergleichung, ist aber nicht als Forschung Endziel; geschichtliche Entwicklung und geistige Bewegung spiegeln sich in der Kunst, aber diese bleibt etwas ganz Selbständiges, Dauerndes, weil Konkretes und Organisches, nicht durch den menschlichen Geist „Abgezogenes". Um mit einem Analogon die Stellung der darstellenden Kritik zu bezeichnen: Es ist ja gewiß von Wert, wenn die Paläontologie die Vorläufer des heutigen Pferdes feststellt, aber für die heutige Pferdezucht ist der wirkliche Pferdekenner und -liebhaber, der sich nur mit den lebenden Exemplaren der Gattung (man übersehe aber nicht, daß in der Kunst auch Älteres lebt!) beschäftigt, doch gewiß von höherer Bedeutung. Das ist ein „pferdemäßiges" Bild, aber die Poesie ist ja in der Vorstellung mit einem Götterpferde dauernd verknüpft. So will ich es denn zum Schluß als Kennzeichen aller echten darstellenden Kritik hinstellen: Sie gibt uns Roß und Reiter lebendig! Wo ich die Natur eines Kunstwerkes, den Charakter seines Schöpfers aus einer Kritik nicht erkenne, da ist der Kritiker ein Stümper.

Als Muster nachschaffender Kritik nenne ich Goethes Hamlet-Charakteristik im „Wilhelm Meister", die man sich freilich ja erst zusammensuchen muß, und Hebbels wundervollen Aufsatz über Kleists „Prinzen von Homburg". Die Inhaltsangabe in ihm ist eine wirkliche „Dekomposition", ein Auseinanderlegen der Handlung, das doch wieder den positiven Eindruck des Stückes hervorbringt.

Kunstkritik oder nationale Kritik?

Der Kritiker, auch wo er sich im großmächtigen pluralis maiestaticus vernehmen läßt, ist immer nur eine Person und spricht weiter nichts als seine Meinung aus. Das schließt aber, wie schon bemerkt, nicht aus, daß er sich öfter im Namen der Kunst, seines Volkes, der Menschheit und was es sonst für „hohe Allgemeinheiten" gibt, zu reden gestattet. Es ist menschlich, daß wir, um mehr „Hintergrund" zu haben, unsere Person mit einer großen Sache identifizieren; wenn wir aber etwas sind, dann wachsen Person und Sache wirklich zusammen, und es ist etwas Großes, daß dann die persönlichen „Eitelkeiten", alles Egoistische mehr und mehr entfallen, daß der Mensch zum furchtlosen Kämpfer für die Sache wird. So haben auch viele Kritiker für die Kunst gekämpft: Ein bestimmtes Ideal von Kunst im Herzen, haben sie das in ihrem Sinne Gute mit Hintansetzung des eigenen Wohles gefördert, das in ihrem Sinne Schlechte in grimmigem Zorne verdammt. Und wenn ihr Ideal berechtigt, d. h. die Kunst, die sie vertraten, ihrem Volkstum und ihrer Zeit angemessen war, dann haben sie auch gesiegt: Die Saaten Lessings, Herders, der romantischen Führer sind, wie wir alle wissen, längst aufgegangen, die Saaten Hebbels, Otto Ludwigs, Fr. Th. Vischers gehen jetzt auf.

An ein absolutes Kunstideal, eins, das für alle Völker und alle Zeiten Geltung hätte, glauben wir freilich nicht mehr. Man hat lange in der Antike so etwas gesehen, aber wir wissen nun zu gut, daß die angeblich mustergültige antike Kunst nichts weiter als die griechische Kunst einer bestimmten Periode war, eine durchaus nationale Kunst, die ihre langsame Entwicklung und ihren allmäh-

lichen Verfall hatte wie alle anderen auch, um noch in der ewig erneuten Antike die ewige Kunst zu sehen. Und ebensowenig, wie wir eine Menschheitskunst in der Vergangenheit annehmen, ein goldenes Zeitalter gleichsam, nehmen wir eine solche in der Zukunft an, in einer Zukunft, wo die einzelnen Völker in eine einzige Menschheit untergegangen sind, wir kennen nur nationale Kunst, Kunst, die sich aus der Tiefe und Eigenart eines Volkstums unter günstigen Zeiteinflüssen entwickelt und der ganzen Menschheit Mehr oder Minder wird. Die einzige Periode der Menschheitentwicklung, in der die nationalen Unterschiede ausgeglichen erscheinen, die des ausgehenden Altertums im römischen Weltreiche, hat der Menschheit künstlerische Werke von Bedeutung nicht gegeben, und ebensowenig hat das Wert, was jetzt die moderne europäische Mischkultur auf dem Gebiete der Kunst hervorbringt, nur das zählt auch heute, worin das Nationale wieder stark durchbricht. Alle starke, dauernde Kunst ist eben nationale Kunst, muß es sein, das „Gefäß der Kunst“ muß einen Inhalt haben, und den ergibt das Volkstum, ergeben die starken Persönlichkeiten, die aus ihm erwachsen. Man mag sich drehn und wenden, wie man will, es ist nun einmal nicht anders, der Faktor Nation, Rasse ist auf keinem Gebiete des Lebens auszuscheiden, auch nicht auf dem der Kunst und (Geistes-)Wissenschaft, oder vielmehr erst recht nicht auf diesem. Wie das menschliche Leben des Geschlechts an Individuen gebunden ist, nur in ihnen hervortritt, so das Leben der Menschheit an Völker; wir können sie uns gar nicht wegdenken, sie sinds, möchte man sagen, in denen das Wasser der Menschheit zu Wein wird. Aber man hat freilich ein Interesse daran, das wahre Verhältnis zu leugnen, und speziell in Deutschland kommt man uns noch immer mit dem Kosmopolitismus und Humanismus unserer klassischen Periode, die doch nur eine geistige Hypertrophie waren. Will man Beweise? Schiller schrieb einmal an Körner: „Es ist ein armseliges kleines Ideal, für eine Nation zu schreiben; einem philosophischen Geiste ist diese Grenze durchaus unerträglich. Dieser kann bei einer so wandelbaren, zufälligen und willkürlichen Form der Menschheit, bei einem Fragmente (und was ist die wichtigste Nation anders?) nicht stille stehen. Er

kann sich nicht weiter dafür erwärmen, als so weit ihm diese Nation oder Nationalbegebenheit als Bedingung für den Fortschritt der Gattung wichtig ist.“ Nun, die Geschichte hat Schiller hübsch ad absurdum geführt, er selber, der für die Menschheit schrieb, hat nie anders als für die deutsche Nation gelebt, nie eine fremde stärker beeinflußt, und wenn das deutsche Volk heute unterginge, so ginge Schiller in der Hauptsache mit unter. Mit Goethe ist es etwas anderes, aber deshalb, weil dieser die deutsche Nation und Poesie bei der Menschheit repräsentiert. Über die rein aufklärerische Auffassung des Begriffs Nation bei Schiller wollen wir garnicht erst reden. Nein, es gibt keine andere als nationale Kunst, jeder Versuch, den man gemacht hat, über sie hinauszukommen, ist mißlungen, ja, selbst die internationale Technik ist, wie wir es noch beim Naturalismus gesehen haben, immer wieder national modifiziert worden.

Und so ist natürlich auch die Kritik von Natur national, die ästhetischen Maßstäbe, die der Kritiker anlegt, erwachsen ihm aus seinem Volkstum, und wenn sie doch aus dem Auslande stammen, so werden auch sie national modifiziert. Daraus folgt, daß man den nationalen Charakter, wie einer Kunst, so auch den der Kritik für gewöhnlich nicht zu betonen braucht, der Dichter schafft national, der Kritiker urteilt national, und er kann also bei uns ruhig von Kunst im allgemeinen sprechen, wir wissen doch, daß deutsche Kunst gemeint ist. Nun können aber Zeiten eintreten, wo eine Kunst ungebührlich stark von fremder Kunst beeinflußt wird, ja, es können selbst innerhalb einer nationalen Kunst unnationale Einflüsse hervortreten. Beide Fälle haben wir in unserer Zeit: Man überschwemmt Deutschland förmlich mit Auslandliteratur, nicht bloß die großen fremden Talente, auch die kleinen werden im Massenvertrieb bei uns eingeführt, und weiter spielt auch in der deutschgeschriebenen Literatur das Judentum eine unverhältnismäßig bedeutende Rolle. Da muß natürlich die Kritik bewußt national werden, muß alles das ablehnen, was deutsches Wesen verderben und verfälschen kann. Aber überhaupt hat wohl der Kritiker nicht bloß an die Blüte der Kunst, sondern auch an die Gesundheit seines Volkes zu denken:

Literatur ist ja nicht lauter hohe Poesie, sondern Schrifttum zu allen möglichen Zwecken, die geborenen Genießer sind selten und wissen sich selber zu helfen, die große Masse der Leser aber, vor allem derer, die sich entwickeln und bilden wollen, will geleitet sein, und es ist national nicht gleichgültig, ob man ihr Gips statt des Mehles, Gift statt wirklicher Nahrung bietet. In früheren Zeiten sorgte eine Zensur (ob gut oder schlecht, sei einmal dahingestellt) dafür, daß Ungeeignetes dem Volke fern blieb; die Zensur ist aufgehoben (außer beim Theater, das ja aber auch besondere Bestimmungen verlangt; denn es ist doch nun einmal eine Massenversammlung), und ich habe nicht die Absicht, für ihre Wiederherstellung zu plaidieren. Aber es ist doch selbstverständlich, daß die freie Kritik, nachdem sie im Namen des Volkes die Aufhebung der polizeilichen Zensur durchgesetzt, die Pflichten einer wirklichen, innerlich berechtigten Zensur stillschweigend übernommen hat, und daß sie ihre Aufgabe nicht erfüllt, wenn sie diese nicht übt. Es ist ihr jedoch im allgemeinen garnicht eingefallen, es zu tun, sie hat mit dem herrschenden Liberalismus zum ödesten „Laisser faire, laisser aller“ geschworen, noch in der Zeit des Kampfes um die lex Heinze nicht begriffen, daß Freiheit der Kunst und Frechheit der Geschäftsliteratur zwei sehr verschiedene Dinge sind, und daß die Abweisung reaktionärer Bestrebungen anderer Parteien energische Selbsthilfe gegen schlechte Elemente innerhalb der eigenen Partei unbedingt nach sich ziehen muß. Heute wird auf keinem Gebiete mehr bewußt und unbewußt geheuchelt als gerade auf diesem. Da tritt ein freisinniger Redner auf und bejammert die immer mehr zunehmende Verrohung der Jugend — daß es sein eigener Grundsatz des laisser faire ist, der die Verrohung verschuldet, indem er der Jugend ermöglicht, jedes stinkige Literaturwerk für ein geringes zu erwerben und ihren ästhetischen Sinn an bedenklichen Witzblättern und Postkarten zu bilden, sieht er natürlich nicht ein. Alljährlich haben wir die freisinnigen Klagen über die Theaterzensur, wobei man gewöhnlich bemerkt, daß lascive französische Stücke nicht verboten würden, wohl aber deutsche „Kunstwerke“ — ja, zum Teufel, wer führt denn die lasciven Stücke auf? Die

Regierung doch nicht, sondern das freisinnige Geschäftsjudentum. Und wer besucht sie denn? Die orthodoxe Geistlichkeit doch schwerlich. Warum versuchen die Herren Dr. Barth und Müller-Meiningen nicht lieber Siegmund Lautenburg zu bekehren statt den preußischen Minister? Doch es lohnt wirklich kaum, ein Wort über diese Dinge zu verlieren — Leuten gegenüber, die nicht einmal wissen, daß Paul Heyses vielgerühmte „Maria von Magdala" nicht viel mehr ist als die Wiederaufnahme des „Judas Ischarioth" von Elise Schmidt, den wir seit einem halben Jahrhundert literarisch „festgelegt" haben. Man soll die Kunst nicht ins gemeine Treiben der Partei- und Tagespolitik hineinzerren, sie ist eine nationale Angelegenheit und keine parteipolitische, wenn darum auch Dichter wie Kritiker einen politischen Standpunkt sehr wohl haben und behaupten können. Aber es wird immer ein natürlich politischer Standpunkt sein, aus dem Leben und nicht aus den Zeitungen erwachsen.

Nationale Kritik denkt an das ganze Volk: Sie sieht in der Literatur und zumal in der Poesie eine notwendige und eine der höchsten Offenbarungen des Volksgeistes und will, daß so weite Kreise wie möglich an ihnen teilnehmen, aber sie vergißt auch keinen Augenblick, daß die Literatur für das Leben da ist und nicht umgekehrt, und es fällt ihr gar nicht ein, schon in jeder schreibenden Feder, wie Hebbel einmal sagt, einen Gewinn für die Literatur zu erblicken und der Literatur das Recht zuzugestehen, das Leben ungünstig zu beeinflussen, Dinge in dasselbe hineinzutragen, die nicht naturgemäß aus ihm erwachsen. Wohl stimmt sie zuletzt der naturwissenschaftlichen Auffassung auch dieser menschlichen Tätigkeit zu: „Es gibt einen Standpunkt, auf dem das Willkürliche, welches für den gewöhnlichen Blick an den Erscheinungen der Geisterwelt zu haften pflegt, verschwindet, weil sich auf ihm eine jede in das organische Produkt eines bestimmten elementaren Mischungsverhältnisses der Kräfte auflöst. Von diesem Standpunkte aus wird dereinst das letzte und wichtigste Kapitel der Literaturgeschichte (so soll es wohl heißen statt „Naturgeschichte") geschrieben werden, und das Kapitel wird unter anderem zeigen, daß im ästhetischen Kreise nicht bloß

nach Gesetzen hervorgebracht und geschaffen, sondern auch nach Gesetzen gepfuscht und gestümpert wird. Wer diesen Standpunkt erklommen hat, der wird begreifen, daß das Kleine und Häßliche mit einem ebenso großen Haß gegen das Erhabene und Schöne erfüllt sein muß, wie das Laster gegen die Tugend, und daß derjenige, der die Welt mit Affen- oder Fischaugen betrachtet, das Bild der Welt, wie es ein Mensch, und gar ein Michelangelo oder ein Raphael, wiedergibt, selbst bei dem besten Willen nicht gelten lassen kann. Auf diesem Standpunkt allein ist eine Kritik möglich, die alle bedingenden Momente zugleich umfaßt, die nicht bloß den verknüpfenden Faden zwischen einem speziellen Erzeugnis und seinem Erzeuger, sondern auch den tiefer liegenden zwischen einem Erzeuger und der Natur aufzudecken weiß, und die uns so in jedem Fall auf die ewige und unantastbare Notwendigkeit selbst zurückführt." Alles zugegeben, und die nationale Kritik wird sogar für die Erkenntnis des „bestimmten elementaren Mischungsverhältnisses der Kräfte" aus der Rassentheorie hübsche Beiträge liefern, aber sich, da sie das letzte Kapitel noch nicht zu schreiben hat, einstweilen durchaus nicht genieren, die Bilder der Welt, die Menschen mit Affen- oder Fischaugen liefern, energisch zurückzuweisen, und sich die Weltbilder, die andere Nationen liefern, gehörig zu betrachten, ehe sie sie in die eigene Schatzkammer aufnimmt. So gut ich keinen andern Menschen für mich essen, trinken und lieben lassen kann, so gut kann auch kein anderes Volk für uns dichten und malen, und wenn ich doch seine Dichtung und Malerei herübernehme, so geschieht das nur, wenn ich durch sie mehr werden kann als ich bin, mehr in meinem eigenen Geiste, durch Ausbildung in meiner Natur schon liegender Eigenschaften — denn anders werden, als ich bin, meine Natur von Grund aus verändern will ich nicht und kann ich zuletzt auch nicht. Vielleicht kann jede Nation von sich sagen: Nichts Menschliches ist mir fremd, aber nicht, daß alle Nationen Gleiches, daß sie auch Verschiedenes, Besonderes haben, daß das Allgemeinmenschliche modifiziert ist, bestimmt ihren Wert. Und das muß in der Literatur zum Ausdruck kommen, und die Kunst muß das Besondere nicht verwischen, sondern eher potenzieren, und ein Volk

muß in jeder seiner poetischen Entwicklungen der Väter Züge, sein Eigenstes und Bestes wiederfinden, sich daran „bilden“ können, um sich selber treu zu bleiben — sonst hat die Kunstübung überhaupt keinen Wert; denn daß irgend ein Volk nach tausend Jahren Dichtungen eines untergegangenen Volkes liest, ist doch gewiß kein Grund, unendlich viel blühendes Leben an eine Kunst hinzugeben. Aber die großen Individuen, die sich ausleben müssen? Nun sie sind alle „national“, sie haben ihr Bestes von ihrem Volke bekommen und müssen daher auch wieder für ihr Volk leben. Und es gibt denn auch keine nationaleren Dichter als die allergrößten, als Shakespeare und Cervantes, Molière und Goethe. Das Nationale ist nicht Enge, das Nationale ist Kraft und Tiefe. Und wenn die Kritik in nationalem Feuergeiste getauft ist, dann wünscht sie Kraft und Tiefe und nicht etwa, wie man ihr verleumderischer Weise schuld gibt, ein behagliches Philisterium in der Kunst, mag dies auch immer noch dem „wohligen Wälzen“ im Sumpfe der Dekadence vorzuziehen sein.

„Meine Kritik sieht noch zu sehr an dir hinauf“, schrieb Körner an Schiller, „und ich glaube, daß es eine Kritik der Begeisterung gibt, wobei man auf den größten Künstler herabblickt. Der Kritiker wird alsdann Repräsentant der Kunst, er erhält seine Würde von ihr, nicht durch sich selbst. Je größer das Talent des Künstlers, desto höher die Forderungen seines Richters. Solche Kritiken sind freilich nicht jedermanns Ding, und wer dazu taugt, mag lieber selbst etwas schaffen. Aber alle andere Art von Rezension verwüstet den echten Geschmack, anstatt ihn zu bilden.“ Ich glaube nun zwar nicht an den Kritiker, der auf den größten Künstler herabblickt, aber ich glaube an den, der nationale Ideale aufstellt, denen ganze Generationen von Künstlern nachzuringen haben.

Anhang.

Das Judentum in der deutschen Literatur.

In einem Schmähartikel der „Frankfurter Zeitung“ gegen meine Literaturgeschichte stellte der Verfasser Eugen Holzner das Folgende als meine Anschauung auf: „Von allen Gefahren, die dem deutschen Volkstum jemals gedroht, ist die vom Judentum ausgehende die schrecklichste. Von dorther stammt die bewußte Verfälschung deutscher Literatur und Dichtung. Schmarotzend im deutschen Nationalkörper hausend, verdirbt das Judentum den Charakter der deutschen Literatur.“ Damit vergleiche man die folgende Ausführung in meinem Werke (II, 577): „Aber doch wäre es ungerecht, das zersetzende Judentum allein oder auch nur zum größeren Teil für die deutsche Dekadence verantwortlich zu machen, nein, in der Hauptsache tragen wir Deutschen selber die Schuld, wir haben den Mächten der Zeit kein in sich gefestetes Volkstum entgegengestellt, haben im besonderen die Einigung des Reiches als Abschluß unserer nationalen Kämpfe angesehen, ja, sogar ein völlig äußerliches und hohles, sich an patriotischen Phrasen berauschendes chauvinistisches Selbstgefühl in uns ausgebildet (in den siebziger Jahren, wohlverstanden), das mit ernstem Deutschgefühl und echtem nationalen Stolz auch nicht die Spur gemein hatte. Darüber sind uns namentlich auf geistigem Gebiete wichtige nationale Posten verloren gegangen, und wir haben literarisch noch einmal für mehrere Jahrzehnte geradezu in der Knechtschaft des Auslandes stehen müssen, ehe wir endlich anfingen, uns auf uns selbst zu besinnen.“ Man sieht also, Holzner entstellt meine Anschauung, teils aus Haß, teils

aber auch in der üblichen Wichtigtuerei — welch ein Ruhm für Israel, wenn die literarische Invasion der Juden die größte Gefahr für die deutsche Literatur ist! Eine Gefahr ist sie nun allerdings öfter gewesen, ist sie auch noch, aber doch nur insofern, als das Judentum die stärkeren, aber schwerfälligeren deutschen Naturen durch seine Geschäftsliteratur zum Teil um den Erfolg bringt und die schwächeren Talente infiziert; das Deutschtum in unserer Literatur, die wirkliche deutsche Dichtung vernichten kann es natürlich nicht. Aber man muß das Judentum in der Literatur stets im Auge behalten, und wünschenswert wäre es auch, wenn man der Aufklärung halber einmal eine gründliche und ausführliche „Geschichte des Judentums in der deutschen Literatur“ schriebe — ich habe in meiner Literaturgeschichte doch einstweilen nur die Grundlinien ziehen können. Da Herr Holzner in seinem Aufsatz einige schätzenswerte jüdische „Selbstgeständnisse“ gibt, so will ich das Thema hier noch einmal wieder aufnehmen und wenigstens eine Skizze zu schreiben versuchen, die dem späteren Geschichtschreiber als Vorarbeit dienen kann. Es gibt angenehmere Arbeiten, aber man hat mich hinreichend provoziert, und ich bleibe nicht gern etwas schuldig.

Obschon die Juden sich der jüdischen Art der jüdisch-deutschen Schriftsteller sehr wohl bewußt und stolz auf ihre Leute in der deutschen Literatur sind, lieben sie es doch nicht, wenn man den Juden einen Juden nennt, sie verlangen für ihn die vollen deutschen Dichterehren, für Heine beispielsweise das Denkmal in Düsseldorf, von Deutschen unter Mitwirkung der städtischen Behörden gesetzt. Daß sie sich, indem sie die Behandlung des jüdisch-deutschen Dichters als arisch-deutschen durch die Literaturgeschichte verlangen, mit der sonst doch so hoch von ihnen geschätzten Wissenschaft in einen unlösbaren Widerspruch setzen, kümmert sie weiter nicht — was geht sie Wissenschaft und Wahrheit an, wenn es sich um die Interessen ihres Volkstums handelt? Wir aber, die wir den guten Chamisso, der doch als nordfranzösischer Adeliger sicher viel germanisches Blut in den Adern hatte, so weit es nötig ist, aus dem Franzosentum erklären, ohne übrigens dabei den Widerspruch des Judentums zu finden, wir sollten die Rasseeigentümlichkeiten eines

nichtarischen Volkes, das sich seit tausend Jahren rein und unverändert unter uns erhalten hat, vollständig ignorieren? Das ist denn doch eine Anforderung, die jedem ehrlichen Diener der Wissenschaft die Zornesröte ins Gesicht treibt. Aber ich weiß wohl, ein großer Teil des Literaturprofessorentums ist jüdisch oder mit dem Judentum eng liiert, sonst wäre mir doch wohl in meinem Kampfe irgend eine „Autorität" beigesprungen. — So ganz leicht ist es nicht, das Judentum in der Literatur überall zu entdecken, und die Juden erheben jedesmal ein Freudengeschrei, wenn man einen Nichtjuden als Juden und einen Juden als Nichtjuden hinstellt. Die Schwierigkeit liegt aber keineswegs in der Unsicherheit unserer Rassentheorie, sondern zunächst an dem Vertuschungssystem der Juden selbst (wobei die Taufe eine große Rolle spielt) und dann daran, daß der jüdische Dichter und Schriftsteller natürlich mit unseren deutschen Poesie-Elementen wirtschaftet. Ich habe das wahre Verhältnis in der Heine-Ausführung meiner Literaturgeschichte folgendermaßen festgestellt: „Es gibt eine uralte jüdische Kultur (was von der, etwa aus Babylon, „angeeignet" ist, lassen wir einmal dahingestellt), aber diese steht fremd in dem Leben jedes Volkes und jeder Zeit; die jüdischen Talente können sie also, falls sie breitere Wirkungen erzielen wollen, nicht gebrauchen, sie wirkt höchstens unbewußt und nebenbei mit. So bemächtigen sich die Juden der Kultur der Völker, unter denen sie leben, und sie tun das mit einem großen, ihnen durch ihr Wanderdasein anerzogenen Geschick; wirklich Wurzel schlagen in der fremden Kultur können sie bei ihrer stark ausgeprägten nationalen Eigenart aber natürlich nicht, vielmehr nur nachempfinden und nachmachen, kurz, sie werden mit Notwendigkeit Virtuosen, im guten oder im schlechten Sinne, je nach der Größe ihres Talents. Beherrschen sie aber die nationalen Elemente einer Kunst immer nur wesentlich nach der formalen Seite, so können sie dagegen die zeitlichen, die ja stets international sind, rascher und leichter aufnehmen als die Völker mit nationaler, bodenständiger Existenz, und das gibt den jüdischen Talenten oft eine große Zeitbedeutung, während sie dauernd für die Kultur der Nationen, unter denen sie sich angesiedelt haben, selten oder nie

etwas bedeuten. Der ursprünglich jüdische Charakter blickt in den Produkten der jüdischen Talente selbstverständlich immer durch, auch wenn die Virtuosität in der Behandlung der entlehnten nationalen künstlerischen Form noch so groß und die Begeisterung für die Zeitideen noch so echt ist." Ich denke, das sind alles unbestreitbare Sätze, und der Mann der Wissenschaft, der sie aus Judenfurcht ignoriert, ist in meinen Augen — kein Mann der Wissenschaft, um den bezeichnenden derben Ausdruck zu vermeiden. Je größer ein jüdischer Dichter ist, um so mehr springt natürlich das Jüdische ins Auge, mittlere Talente und wenig ausgeprägte Persönlichkeiten können ihr Judentum am längsten verbergen, zumal wenn noch eine so „unpersönliche" Dichtung herrscht, wie es die naturalistische zweifellos war. Aber wenn das gesamte „Material" vorliegt und gründlich geprüft wird, dann ist eine Täuschung darüber, ob ein Dichter Jude war oder nicht, kaum möglich, ja selbst den Halbjuden wird man in der Regel noch erkennen. Die Juden sollen mit ihrem Triumphgeschrei nur so lange warten, bis die aktenmäßige „Geschichte des Judentums in der deutschen Literatur" vorliegt — und dann wird ihnen das Triumphgeschrei schon vergehen. Ich will in Folgendem die bekannten jüdischen Dichter und Schriftsteller und auch eine Reihe „verdächtiger" aufführen und damit u. a. auch die Forschung auf einige schwierige Fälle hinlenken.

Schon unter den Minnesängern ist ein Jude, Süßkind von Trimberg (bei Bamberg) — es wird nicht nötig sein, seine Verse auf Jüdisches zu untersuchen, der Minnegesang ward bekanntlich sehr rasch konventionell. Im Reformationszeitalter treffen wir dann auf einen Juden in dem Barfüßermönch Johannes Pauli, der die Geschichten- und Anekdotensammlung „Schimpf und Ernst" herausgegeben hat. Die Geschichten selbst sind nicht Paulis geistiges Eigentum (bis auf wenige), man könnte also Jüdisches höchstens in der Art der Auswahl und der Erzählung finden; es würde sich vielleicht lohnen, eine Doktordissertation daran zu setzen. Nicht vergessen soll man in der deutschen Literaturgeschichte den getauften Kölner Juden Pfefferkorn, den Feind der Humanisten. — Wirklich von Bedeutung wird das Judentum für die deutsche Literatur erst zweihundert

Jahre später, im Zeitalter der Aufklärung mit Moses Mendelssohn, und von ihm ab existiert auch der ununterbrochene Zusammenhang beim jüdischen Einflusse, den die „Geschichte des Judentums in der deutschen Literatur" natürlich vor allem aufzuzeigen hätte. Mendelssohn, der bekanntlich nicht bloß selber ein Vorkämpfer der Aufklärung war, sondern vor allem auch seinen Rassegenossen den Zugang zur deutschen Bildung verschaffte, muß in unserer Zeit ganz neu behandelt werden; die bisherigen Darstellungen sehen ihn viel zu sehr im Lichte des Lessingschen Nathan. Es ist, nebenbei bemerkt, charakteristisch, daß bereits auf diese ganz objektive Bemerkung hin meine deutsche Literaturgeschichte in der „Zeitschrift zur Abwehr des Antisemitismus" ans schwarze Brett geschlagen wurde. Mendelssohns Tochter Dorothea, zuerst vermählte Veit, dann die Gattin Friedrich Schlegels, führt uns darauf in den Kreis der emanzipierten Berliner Jüdinnen hinein, von denen Rahel Levin, vermählte Varnhagen, die berühmteste ist. Sie hat Beziehungen zu Goethe, zu der Romantik und zum jungen Deutschland, und an sie kann man die Geschichte des Wachsens des jüdischen Einflusses in Deutschland vom Ende des achtzehnten Jahrhunderts bis in die dreißiger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts am besten anknüpfen — die gleichfalls berühmte Henriette Herz bedeutet in der Literatur nicht viel, und das weniger bekannte Fräulein Solmar, das gleichfalls einen jüdischen Salon in Berlin unterhielt, braucht nur deshalb erwähnt zu werden, weil in ihrem Salon zuerst Fanny Lewald auftritt. Von Fanny Lewald kommen wir dann leicht zu den jüdischen Vorkämpferinnen der Frauenbewegung und können, wenn wir wollen, mit Fräulein Dr. Anita Augspurg schließen. — Über die sehr charakteristisch-jüdische Dorothea Veit hat Ludwig Geiger, der eifrigste Propagator des literarischen Judentums, allerlei veröffentlicht. Die Rahel ist bekanntlich der Mittelpunkt einer großen Literatur, aber das ihrer Erscheinung wahrhaft gerecht werdende, sie nicht glorifizierende Buch ist bisher nicht erschienen. Treitschke behandelt sie, wie mich dünkt, ein bißchen ungerecht. Die von einer bestimmten Clique ausgehende und weit verbreitete Behauptung, daß Rahel Goethe durchgesetzt habe, ist von ernsten Literaturforschern

nun wohl fallen gelassen, nachdem schon Hebbel in einer Besprechung des Schmidt-Weißenfelsschen Buches über die Rahel geschrieben hatte: „Es heißt bis ins Lächerliche übertreiben, wenn man die Rahel, deren pikante Begabung niemand bestreitet, zum Zentralpunkt alles schöngeistigen Lebens in Berlin, ja in Deutschland erheben und selbst Goethes Stellung auf ihre Bemühungen zurückführen will, obgleich es vollkommen richtig, aber auch ebenso bekannt und begreiflich ist, daß er die Anerkennung seiner olympischen Überlegenheit erst sehr spät und nicht etwa, wie mancher glauben mag, der ihn jetzt bewundert, gleich durch den Götz und den Werther errang. Es heißt jedenfalls auch zu weit gehen, wenn man Heinrich Heines Dichterruhm zu einem Topfgewächs des Rahelkreises macht, so unzweifelhaft es auch zu sein scheint, daß die grenzenlose Überschätzung dieses Talentes, die so wenig ihm selbst wie seinen Zeitgenossen zum Segen gereichte, von dort ausging." Ihrer Natur und ganzen Stellung nach paßt Rahel unzweifelhaft viel besser zum jungen Deutschland als zur Klassik und Romantik.

Im Hause Varnhagen, zur Zeit der Rahel und noch nach ihrem Tode, hat auch Bettina Brentano, vermählte von Armin, häufiger verkehrt, dort nicht sonderlich geliebt, wie man aus Äußerungen Varnhagens und seiner Nichte Ludmilla Assing, der Tochter eines hamburgischen jüdischen Arztes, weiß. Treitschke hat Bettina im Gegensatz zur Rahel sehr erhoben, mir ist sie, trotzdem ich ihre geniale Begabung anerkenne, in vieler Beziehung sehr bedenklich, und so habe ich in meiner Literaturgeschichte die Vermutung ausgesprochen, daß in den Brentanos — Clemens Poesie bildet bekanntlich die Heinische in gewisser Weise vor*) — ein Tropfen jüdischen Blutes enthalten sein könne. Darüber nun ein gewaltiges Schütteln des Kopfes; denn Bettina ist bei den modernen Literaturforschern schon als Schwiegermutter Hermann Grimms tabu. Die Sache verdient jedenfalls eine genaue Untersuchung; denn „Indizien" sind in der Geschwister Wesen und Bettinas Anschauungen, sowie der Stellung des Judentums zu ihr — auch sie wird von Ludwig

*) Wenn Clemens gelegentlich auch Juden verspottet, so beweist das nichts' das tat auch Heine.

Geiger mit Vorliebe zum Studienobjekt gemacht — genug vorhanden. Wer „Goethes Briefwechsel mit einem Kinde“ gelesen hat, der weiß, daß Bettina den Alten zu einer freundlichen Stellung zum Judentum bekehren möchte, und sie bleibt in dieser Beziehung konsequent, wird auch im Laufe ihrer Entwicklung immer radikaler. Was aber meinen Argwohn vor allem wachgerufen hat, ist die in der „Günderode“ enthaltene famose Geschichte von der Nobilitierung ihres Großvaters Laroche, die auf dem Schlachtfelde durch den König von Frankreich geschehen sein soll. Hier bei diesem Großvater Laroche steckt, wie ich glaube, der Haken; denn bekanntlich hieß er eigentlich Georg Michael Frank und stammte aus Lichtenfels in Franken, wo es immer viele Juden gegeben hat. Nach der einen Version wäre Frank ein unehelicher Sohn des Grafen Stadion gewesen, nach der andern aber kam er dadurch mit dem gräflichen Hause Stadion in Beziehung, daß er, ein kleiner schwarzäugiger Junge, nach einer Feier im Schlosse absolut nicht ins Elternhaus zurückwollte — was mir als ein recht charakteristischer Zug erscheint. Später ward er dann vom Grafen in kurmainzische Dienste gebracht und ein gewaltiger Aufklärer, was ja auch recht gut zum Judentum paßt. Sollte die Laroche-Fährte sich als falsch führend erweisen, so bliebe immer noch die Annahme, daß die Brentanos ursprünglich italienische, dann zum Katholizismus übergetretene Juden gewesen seien. Die Mischung mit Juden haben sie jedenfalls nicht gescheut; so hat der bekannte Nationalökonom Lujo Brentano nach W. Hentschels „Varuna“ jüdisches Blut in den Adern. Als ein indirekter Beweis, daß bei den Brentanos nicht alles stimmt, erscheint mir auch der vor einer Reihe von Jahren festgestellte Antisemitismus Achims von Arnim, des Mannes der Bettina. Nicht, daß ich irgendwie „verdächtigen“ wollte, nichts liegt mir ferner, die beiden Brentanos werden immer als hochbedeutsame Erscheinungen deutscher Literatur und nie als Literaturjuden betrachtet werden, aber wir wollen klar sehen, und die Rassenprobleme sind auf dem Gebiet der Literaturgeschichte vielleicht am leichtesten lösbar oder doch umschreibbar, da ja alle Literatur „verrät“.

Mit Ludwig Börne und Heinrich Heine, die wir ja beide

zum jungen Deutschland im weiteren Sinne rechnen, treten dann die großen jüdischen Namen in der deutschen Literatur auf — beider Anfänge sind mit Berlin verknüpft, wo bereits die jüngere Romantik auch jüdische Dichter „gezeitigt“ und zu Juden in vertrautem Verhältnisse gestanden hatte; fast im Mittelpunkt des ganzen Berliner Literaturtreibens finden wir den bekannten Juristen Julius Eduard Hitzig (eigentlich Itzig), den Freund Chamissos und E. T. A. Hoffmanns, und an dem sogenannten „grünen“ Almanach von Varnhagen und Chamisso beteiligen sich u. a. Ludwig Robert, der Bruder der Rahel, in späterer Zeit noch als Dramatiker tätig, und der Arzt Koreff, der wohl auch ein Jude war. Mit Varnhagen und Chamisso befreundet ist dann ein gewisser David Mendel, der später der berühmte Kirchenhistoriker Neander wird. Schon gewinnt, im Jahre 1819, ein ganz junger jüdischer Dichter Zugang zu der Berliner Hofbühne: es ist Michael Beer, der Sohn eines Bankiers und Bruder Meyerbeers — man wird an „unsern“ Georg Hirschfeld erinnert, der im gleichen Alter „berühmt“ wurde. Von Beers Stücken sind zwei bis heute leidlich bekannt geblieben, der „Struensee“ und der „Paria“, die letztere kleine Tragödie natürlich eine „Verkörperung des Judenschmerzes“. Gewissermaßen als Gegensatz zu dem von Glück begünstigten, aber frühgestorbenen Beer mag hier dann Daniel Leßmann verzeichnet werden, einer der Juden, die die Freiheitskriege freiwillig mitmachten — man fand ihn im September 1831 unweit Wittenberg erhängt. Sein „Wanderbuch eines Schwermütigen“ hat noch der Jüngstdeutsche Hermann Conradi neu herausgegeben. — Doch wir wollen zu Börne und Heine übergehen. Man kann ja seit Treitschke in Deutschland die Wahrheit über sie lesen, aber es ist doch noch sehr viel zu tun, ehe diese Wahrheit, soweit es nötig ist, Allgemeingut des deutschen Volkes wird. Börne ist heute, wie selbst R. M. Meyer zugibt, vollständig veraltet, wird aber in den Durchschnittsliteraturgeschichten doch noch als reine Idealgestalt weiter geführt, so daß ein abschließendes Werk über ihn vom deutschen Standpunkt aus immerhin nötig erscheint. Sehr viel wichtiger ist die Zurückdrängung Heines, mit dem das literarische Judentum stehen und fallen zu wollen scheint.

Wir brauchen zwei neue Bücher über Heine, ein sehr großes streng wissenschaftliches, in dem die Entwicklung Heines Schritt für Schritt verfolgt und gründlich erläutert wird, und ein kleineres populäres, das nur die Haupttatsachen bringt. Die Grundzüge der Behandlung glaube ich in meiner Literaturgeschichte unwiderleglich festgestellt zu haben, jedenfalls haben meine jüdischen Gegner bisher nur entrüstet getan und immer nur einzelne Stellen aus dem Zusammenhange heraus zitiert, anstatt mich ernstlich zu bekämpfen. Dem Dichter Heine muß man geben, was ihm gebührt, aber jeden Anspruch auf Deutschtum, den man in seinem Namen erhebt, streng abweisen, vielmehr ihn als den Verwüster des deutschen Gewissens hinstellen, der er in der Tat gewesen ist. — Neben Heine und Börne finden sich jüdische Schriftsteller wie Eduard Gans und August Lewald, dagegen ist unter den vorzugsweise sogenannten Jungdeutschen kein Jude. Aber sie stehen alle, Gutzkow und Laube, Wienbarg und Mundt, mehr oder minder unter jüdischem Einflusse, vor allem unter dem Börnes und Heines, und benutzen vielfach Juden als literarische Helfershelfer, wie Gutzkow z. B. Ludwig Wihl. Im Laufe der Entwicklung werden dann diese Helfershelfer die Herren, aus ihnen erwachsen die Lindau und Blumenthal. Man soll diesen Prozeß, der nach der Emanzipation des Judentums ununterbrochen fortschreitet, sorgfältig verfolgen.

Wie das Berliner, norddeutsche Jungdeutschtum ist auch der österreichische Liberalismus stark jüdisch. Der älteste der österreichisch-jüdischen Dichter ist wohl Aloys Jeitteles aus Prag, der sich Justus Frey nannte. Daß Dräxler-Manfred Jude gewesen sei (was ich freilich auch nur bedingt behauptet habe), hat man mir bestritten; die Wahrscheinlichkeit ist bei diesem aus Lemberg stammenden, erst byronisierenden und dann Viktor Hugo und französische Boulevarddramen übersetzenden Dichter vorhanden und die Wahrheit wohl noch festzustellen. Christ war er freilich, sonst wäre er wohl nicht ans Darmstädter Hoftheater gekommen. Im Mittelpunkte des jüdisch-literarischen Wiens steht für lange Jahrzehnte Ludwig August Frankl, dessen sorgfältig geschriebene Lebensgeschichte sicherlich auch zugleich eine Geschichte des Wiener und österreichischen literarischen

Judentums wäre. Jüdin war, wie jetzt nicht mehr bestritten wird, Betty Paoli (Elisabeth Glück), an deren jüdischer Herkunft man früher immer zweifelte, da sie in ihren Lebensnachrichten als Gesellschaftsdame und Freundin der Fürstin Schwarzenberg bezeichnet war. Daß die österreichischen politischen Sänger: Karl Beck, Moritz Hartmann usw. zu einem guten Teil Juden sind, war seit langem bekannt, und auch unter den Dorfgeschichtenschreibern im Gefolge Auerbachs finden sich manche — damit kommen wir jedoch auf das Gebiet des Realismus.

Diese große Literaturbewegung, die noch bei Goethes Lebzeiten in den zwanziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts beginnt und sich bis in die achtziger Jahre hinein erstreckt, weist im ganzen wenig jüdische Mitläufer auf, eben weil sie aus der Tiefe des deutschen Volkstums kam. Holzner behauptet freilich, Karl Spindler, einer der glücklichsten Scottnachahmer und jedenfalls ein robuster Erzähler, wenn auch nicht gerade ein bedeutender Dichter, sei ein Jude gewesen*), aber ich glaube das noch nicht: sein Vater war Kantor am Straßburger Münster und wäre das als Jude wohl kaum geworden, er selber hat aber auch in seinem Roman „Der Jude" neben der üblichen idealen Jüdin eine solche jüdische Schreckensgestalt geschaffen, daß man, wenn man sich auf den jüdischen Standpunkt versetzte, geradezu von einem Frevel an dem immer als leidend hingestellten mittelalterlichen Judentum reden müßte. Ein anderer, aber sehr viel schwächerer Romanschriftsteller dieser Zeit, Karl Herloßsohn, der Verfasser des sentimentalen Liedes „Wenn die Schwalben heimwärts ziehn", war allerdings Jude. — Lange Zeit als sehr großer Mann gegolten hat der „Begründer der deutschen Dorfgeschichte" Berthold Auerbach, aber er ist jetzt endgültig hinter Jeremias Gotthelf zurückgetreten. Unbedingt ist Auerbach ein ganz vorzüglicher Repräsentant des literarischen Judentums — als weibliche Ergänzung steht ihm Fanny Lewald zur Seite — und man wird daher noch ein eingehendes Werk über ihn schreiben müssen,

*) Es wird doch keine Verwechslung mit Schindler (Julius von der Traun) sein? Dieser Wiener könnte Jude gewesen sein.

bei welcher Gelegenheit denn auch eine ganze Menge Fäden bloßgelegt werden dürften, die den engen Zusammenhang des gesamten modernen Judentums und seine Feindseligkeit gegen alles Deutschnationale dartun würden. Alexander Weill, der Elsässer, der ganz nach Paris gravitiert, und August Silberstein, der ungarische Jude aus der Pester Lloyd-Gegend, sind nicht uninteressante Typen unter den Nachfolgern Auerbachs. Viel bedeutender ist der böhmische Jude Leopold Kompert, der Geschichten „aus dem Ghetto“ schreibt und es dabei immerhin zur Poesie bringt, wenn er auch das Judentum stark idealisiert. Die Geschichten aus dem jüdischen Leben müßte der Geschichtschreiber des Judentums in der deutschen Literatur natürlich besonders scharf aufs Korn nehmen: Hermann Schiff und Aaron Bernstein kommen neben Kompert von älteren Autoren namentlich in Betracht.

Allmählich wagen sich die Juden auch auf das Gebiet des Dramas, auf dem sie heute fast die Herren sind, und zwar pflegen sie zunächst das Geniedrama (J. L. Klein, Elise Schmidt, deren „Judas Ischarioth“ der Vorgänger von Paul Heyses „Maria von Magdala“ ist), bis sie darauf begreifen, daß die „Mache“ alles ist — wenn man Geschäfte machen will, versteht sich. Zwar das erste erfolgreiche Judenstück, Mosenthals „Deborah“, wirkt auch noch mit Tendenz, aber dann wird, schon von Mosenthal, eben alles gemacht: Deutsche Volksstücke und Literaturkomödien, historische Lustspiele und Pariser Salondramen. Einen Erfolg erringt auch Hermann Herschs „Annalise“, während die Stücke des Wieners Joseph von Weilen (Weil), der es später bis zum „kronprinzlichen“ Redakteur bringt, freilich das Los aller reinen Literaturdramen teilen. Mehr und mehr wird das ganze deutsche Literaturleben von den Juden beeinflußt: Hieronymus Lorm (Landesmann), ein Schwager Auerbachs, ist seiner Zeit der einflußreichste Wiener Journalist, und ihm folgt Ferdinand Kürnberger, beide dichterisch Vertreter des nun allmählich auftretenden Pessimismus. Kürnberger soll nach Holzner und anderen kein Jude gewesen sein, und in der Tat kann man in der „Allgemeinen deutschen Biographie“ lesen, daß er einer verarmten Ritterfamilie (doch nicht der des österreichischen Minnesängers der

Kürenberger, der eine Zeitlang als Verfasser des Nibelungenliedes galt?) entsprossen sei, aber der Verfasser des Aufsatzes in der „Allgemeinen deutschen Biographie“ heißt Fränkel. Wer Kürnbergers politische Aufsätze kennt, wer da weiß, daß er von L. A. Frankl in die Literatur eingeführt worden und als Redakteur der „Neuen Freien Presse“ gestorben ist, der zweifelt nicht an seiner jüdischen Abstammung — das „sage mir, mit wem du umgehst, und ich sage dir, wer du bist“ hat hier fast unbeschränkte Geltung. Übrigens vergleiche man einmal die Charakteristik Ferdinand Kürnbergers, die Hebbel in einem Briefe an Siegmund Engländer (Briefwechsel II, 185) gibt: „Die Epistel Ihres Freundes Kürnberger sende ich Ihnen hierbei zurück und danke für die Mitteilung. Ich habe daraus die Neuigkeit erfahren, daß Herr Kürnberger ein berühmter Mann geworden ist, was ich nicht wußte, obgleich ich nicht wie Sie jenseits des Kanals lebe, und zugleich, nicht ohne Nutzen, wie ich hoffe, daraus ersehen, wie ein berühmter Mann von sich selbst redet; es klingt ja ordentlich wie Caesar de bello gallico“ u. s. f. — ich denke, das gibt auch so etwas wie einen Indizienbeweis. — In Berlin kommt um dieselbe Zeit Julius Rodenberg (Levy aus Rodenberg) empor, der zuerst neuromantisch à la Roquette dichtet und dann allmählich ein einflußreicher und — leugnen wir es nicht — in mancher Hinsicht auch verdienstvoller Zeitschriftenherausgeber wird, und damit treten wir in die Dichtung der Gegenwart ein, deren Beginn wir ja etwa in das Jahr 1870 setzen.

Das Judentum ist inzwischen so erstarkt, daß es den Versuch machen kann, sich der literarischen Herrschaft in Deutschland zu bemächtigen, und bis zu einem gewissen Grade gelingt dieser auch: Das deutsche Theater gerät endgültig unter jüdischen Einfluß, ja, größtenteils in jüdische Hände, und ist bis heute in diesem Zustande verblieben — woher denn das schöne Wort vom deutschen Theater jüdischer Nation. Dagegen wurde die deutsche Presse nicht vollständig verschluckt, wenn auch jetzt wahrscheinlich noch, die verkappt-jüdischen und angeblich unparteiischen Blätter eingerechnet, zwei Drittel, wenn nicht dreiviertel aller deutschen Zeitungen und Zeitschriften zum Judentum stehen. Deutsche Dichtung und Wissenschaft,

die tieferen Regungen des deutschen Volksgeistes wurden natürlich nicht in dem Maße judaisiert, doch sind unter den rund 210 Dichtern, die ich in meiner „Deutschen Dichtung der Gegenwart" seit 1870 verzeichnet habe, nicht weniger als 35 Juden, es kommt also auf 6 deutsche 1 jüdischer Dichter, während von Einwohnern in Deutschland erst auf 90—100 ein Jude kommt. Daraus darf man, um es gleich zu bemerken, nicht auf die größere Begabung der Juden schließen, es hat nur jedes, auch das kleinste jüdische Talent, die größte Entwicklungsmöglichkeit. Zu den Juden muß man dann noch eine Anzahl enragierter Judengenossen rechnen und weiter bedenken, daß man die gewöhnlichen Theaterfabrikanten und die die Tagespresse bedienenden jüdischen Feuilletonisten nicht mit unter die Dichter zählen kann, obgleich doch einer von ihnen oft mehr Einfluß hat als ein Dutzend deutscher Dichter zusammen. Auch die deutsche Literaturgeschichte ist ja immer stärker unter jüdischen Einfluß geraten, die ganze Schererschule ist jüdisch oder doch judenfreundlich, so daß denn der jüdische Einfluß auf den deutschen Geist viel stärker ist, als man gemeinhin annimmt. Und er ist in unseren Tagen nicht etwa zurückgegangen, wie man glauben könnte, wenn man an der Stelle, wo sonst die Lindau und Blumenthal standen, nun die Sudermann und Hauptmann erblickt, die Moderne, die Dekadence hat ihn vertieft, da sich Juden und gewisse Arier eben in der nämlichen Region brüderlich „fanden". — Um nun ins Einzelne zu gehen: Die Münchner Schule kann man, obwohl in ihr die Halbjuden Heyse und Hopfen eine wichtige Rolle spielen, nicht als jüdisch beeinflußt bezeichnen, doch aber trägt sie viel Schuld am Aufkommen des Judentums, da sie auch nicht recht deutsch, sondern eklektisch-formalistisch war und vielfach mit den Juden des Erfolges wegen paktierte. In den ersten Jahrgängen von Lindaus „Nord und Süd" findet man fast sämtliche Münchner Dichter vertreten. Bekanntlich geht die Münchner Schule allmählich auch in die Dekadence über, und da ist denn Hans Hopfen führend, übrigens, wie auch Paul Heyse, immer noch eine sympathische Erscheinung und energisch für das Deutschtum festzuhalten — im allgemeinen wird bei Mischungen die Gesinnung entscheidend sein. Richtige Dekadents

sind schon um 1870 herum Emil Claar, eigentlich Rappaport, aus Lemberg und vor allen Leopold von Sacher-Masoch ebendaher, der angeblich nicht jüdischen Ursprungs (was ich nicht glaube), aber bis an sein Ende ein Judengenosse und Judenliebling gewesen ist. Höchst drollig ist es, wenn man immer wieder das Nichtjudentum Paul Lindaus festzustellen versucht — auch Holzner in der „Frankfurter Zeitung" tut es wieder mir gegenüber. Ist es auch richtig, daß, wie alle Nachschlagewerke, wohl nicht ganz zufällig, angeben, Lindau als Sohn eines evangelischen Geistlichen geboren ist, an seiner jüdischen Abstammung kann keinem, der ihn einmal in natura oder auf dem Bilde gesehen hat, der geringste Zweifel bleiben, das jüdische Blut hat, wie auch seine literarische Laufbahn beweist, in ihm das arische, was etwa doch vorhanden war, *) vollständig untergekriegt. Im übrigen braucht man über Lindau kaum noch zu reden. Es wird zwar auch in dem heutigen Berlin wieder viel von seinen dramaturgischen Verdiensten gefabelt, aber wer sein Repertoire seit der Zeit, wo er wieder aufgekommen ist, verfolgt hat, kann nicht zweifeln, daß er immer noch der Alte ist. Ist es denn wirklich eine so große Kunst oder gar ein Verdienst um die deutsche Kunst, Björnsons „Über die Kraft" und Meyers „Alt-Heidelberg" auszuschlachten und zwischen „Berlin bei Nacht" von Kalisch und „Maria und Magdalena" von Paul Lindau alle Blaumontag auch einmal ein Kleistfragment aufzuführen, um der Kritik Sand in die Augen zu streuen? Doch ich will die Berliner Theaterverhältnisse lieber nicht erst unter die Lupe nehmen, da wäre kein Aufhören mehr. Eine sonderlich große Freude habe ich meinen Gegnern dadurch bereitet, daß ich in meiner Literaturgeschichte bei Rudolf Lindau vergessen habe zu sagen, daß er Pauls Bruder sei — wenn das kein Beweis ist, daß man den Juden nicht an seiner Dichtung erkennen kann, so gibt es keinen! Nur schade, daß in meiner „Deutschen Dichtung der Gegenwart" die Angabe seit Jahren steht, und daß ich stets den internationalen Charakter der übrigens

*) Ich höre jetzt ganz bestimmt, daß Lindau nicht Sohn eines evangelischen Geistlichen ist. Sein Großvater, der übertrat, heiratete die Tochter eines Pastors Müller. Voilà tout!

vornehmen Kunst Rudolf Lindaus betont habe. Auch meine Freunde haben das Versehen zum Teil falsch aufgefaßt und geglaubt, ich wolle die anständigen jüdischen Dichter für uns behalten. Nein, nein, sie können sie alle haben, unsere Literatur verliert zuletzt doch nicht allzuviel an ihnen. Aber natürlich muß man Unterschiede in der Behandlung machen und auch nicht leichtsinnig in seinen Behauptungen sein. So habe ich gewöhnlich die Bestätigung der jüdischen Herkunft durch jemanden, der es wissen kann, abgewartet und bin der „Frankfurter Ztg." jetzt auch sehr dankbar, daß sie mir Georg Ebers und noch einige andere bestätigt, die ich bisher noch ohne die Kennzeichnung als Juden gelassen hatte. Für so naiv, daß man voraussetzt, ich wüßte nicht, daß Georg Brandes Jude sei, hätte ich die Frankfurter Zeitungsleute aber doch nicht gehalten — doch es ist wohl nur Komödie, ich entsinne mich, daß Brandes selbst in der „Frankfurter Zeitung" gegen mich polemisiert hat.

Nun, Oskar Blumenthal ist ein ehrlicher Mann, er hat nie geleugnet, daß er dem auserwählten Volke Gottes angehört, und sich dazu auch stets für einen auserwählten Poeten im deutschen Volke gehalten, was ihm keiner verdenken kann. Auch Hugo Lubliner ist ehrlich; denn er warf das früher gebrauchte Pseudonym Bürger von sich. Durch das L'Arronge von Paul Lindaus Freund Adolf blickt das Aaron doch noch immer deutlich durch, wie man auch aus Otto Brahms Zunamen immer noch den Abraham, wenn auch nicht den Abrahamsohn wieder rekonstruieren kann. Diese Bühnenleute alle wird die künftige „Geschichte des Judenums" in der deutschen Literatur ohne sonderliche Mühe charakterisieren oder sie auch ihrer Unbedeutendheit wegen ganz vergessen können, obschon Oskar Blumenthal allein mehr Tantièmen eingesackt hat als sämtliche ernsten deutschen Dramatiker seit Gotthold Ephraim Lessing zusammen, obgleich Adolf L'Arronge einmal mehr galt als Ludwig Anzengruber, und obgleich Otto Brahm bald Gerhart Hauptmann an die Stelle Shakespeares, Goethes und Schillers gesetzt hätte. Ernster zu nehmen sind Dichter wie Karl Emil Franzos und auch Ludwig Fulda. Franzos ist der Vertreter jener Juden, die da wirklich überzeugt scheinen, daß der Freiheitskampf der Menschheit und das Schicksal Israels unlöslich verknüpft sind,

übrigens auch das stärkste jüdische Erzählertalent, das seit Kompert bei uns hervorgetreten ist. Fulda dann hängt mit unseren Münchnern zusammen und hat daher im ganzen stets „Kunst" zu geben versucht, was ihm eine anständige Behandlung sichert. Daß er weit überschätzt worden ist, ist freilich sicher, formalistische Talente wie das seinige bringt das deutsche Volk jederzeit zu Dutzenden hervor, ihre Inhaber bleiben aber bei uns meistens Oberlehrer. — Gar keine Schonung verdient der Bühnenfabrikant Felix Philippi, der, ästhetisch etwa an Richard Voß anzuschließen, größtenteils von der Ausschlachtung der zeitgenössischen Sensationsaffairen lebt.

Damit sind wir zur Moderne gelangt. Der Sturm und Drang, der sie einleitete, hatte, da er ja aus Wut über die Lindau und Blumenthal mit entstand, zum Teil auch eine antisemitische Tendenz; beispielsweise war Hermann Conradi in seiner Münchner Periode ein scharfer Antisemit, und M. G. Conrad ließ damals die Judenfrage in der „Gesellschaft" debattieren, wobei zu unserem großen Ergötzen Franz Held (Herzfeld) die Behauptung aufstellte, die Kultur sei nach Deutschland durch die jüdischen Händler gekommen, wie er natürlich auch die Erringung der modernen Volksfreiheiten als jüdisches Verdienst in Anspruch nahm. An ein Durchdringen des deutschnationalen Charakters bei der modernen Bewegung war aber gar nicht zu denken, dazu waren die Juden, die Berliner vor allen, von vorne herein viel zu stark beteiligt. Sie haben denn auch die ganze Moderne nach und nach in ihre Gewalt gebracht, Sudermann „erhoben", Gerhart Hauptmann „gemacht" und sich auch an Liliencron und Dehmel herangedrängt. Man braucht nur einmal das mit Porträts ausgestattete Buch A. v. Hansteins „Das jüngste Deutschland" zu durchblättern, um sofort zu erkennen, welche Rolle das Judentum bei der Bewegung spielte. Fritz Mauthner, Eugen Wolff, Leo Berg, Konrad Alberti als Kritiker, Franz Held, Hans Land (Landsberger), Hermann Bahr als Dichter sind schon beim frühesten Sturm und Drang beteiligt, Sudermann wird bekanntlich durch eine Aufführung in Blumenthals Lessingtheater berühmt, die Freie Bühne, die dann Hauptmann emporbrachte, wurde in einer Versammlung gegründet, die Theodor Wolff und Maximilian Harden einberufen hatten, und

ihr erster Vorstand bestand aus den Herren Otto Brahm, Paul Jonas und S. Fischer, lauter Juden. Man vergegenwärtige sich weiter, welche Bedeutung im Laufe der ferneren Entwicklung Bühnenautoren wie Arthur Schnitzler, Philipp Langmann (den mir die „Frankfurter Ztg." als Juden bestätigt), Hermann Bahr, Georg Hirschfeld, Felix Dörmann, Romanschriftsteller wie Julius Jakob David, Felix Holländer, Jakob Wassermann, Lyriker wie Richard Zoozmann, Ludwig Jacobowski, Hugo Salus, Stephan George und Hugo von Hofmannsthal, literarische Damen wie Ilse Frapan, Marie Eugenie delle Grazie, Juliane Déry, Elsa Bernstein (Ernst Rosmer), Marie Madeleine erlangt haben, man denke auch an die größtenteils jüdische Überbrettl-Bewegung, und man wird mir zugestehen, daß die ganze Moderne halb und halb jüdisch war; die tiefsten Abgründe der Dekadence (Albertis Romane, einiges von Bahr, Wassermanns „Renate Fuchs" usw.) und die höchsten Gipfel der Artistenkunst (Stephan George) jedenfalls hat gerade das Judentum ausgemessen. Das ist ganz unbestreitbar, und wenn M. G. Conrad um den Beweis bittet, dann braucht man ihm eben nur die Namen entgegenzuhalten. Allerdings soll Hermann Bahr, wie immer wieder versichert wird, kein Jude sein, aber ich glaube an das schon zitierte „Sage mir, mit wem du umgehst" und würde Bahrs jüdische Abstammung auch dann noch festhalten, wenn er mir die Taufzettel seiner Vorfahren bis ins zehnte Glied brächte, ja, im äußersten Notfall mich zum Glauben an die Seelenwanderung bekennen. Scherz beiseite, der Fall Bahr verdient wirklich Aufklärung. Auch J. J. David soll kein Jude sein, und ich bestreite nicht, daß er katholisch ist; ebenso wird man wohl auch die jüdische Herkunft von Marie Eugenie delle Grazie nicht ohne weiteres zugeben, es ist aber doch wohl nicht daran zu zweifeln. Natürlich bin ich gern bereit, jede Bestreitung jüdischer Abstammung zu veröffentlichen, da es mir eben nur um die Wahrheit aus wissenschaftlichen Gründen zu tun ist. Überall sehen wir das Judentum auf dem extremen Flügel der Moderne, und gewissermaßen ist auch die Moderne am Judentum zu Grunde gegangen — Qui mange du juif, en meurt. Das hat vor allen

Gerhart Hauptmann merken müssen, den man einst bis zum Himmel erhob und dann in unseren Tagen skrupellos fallen ließ. Auch die Ruinierung unserer beiden kräftigsten modernen Frauentalente schreibe ich zu einem guten Teil dem Judentum zu. Vollständig kann man jetzt natürlich die jüdischen „Wirkungen“ in der Moderne noch nicht feststellen, aber ich bin der Ansicht, daß die zersetzende Eigenschaft des Judentums nie deutlicher hervorgetreten ist als gerade hier. Die eigentlich produktiven Geister und die wirklichen Führer waren fast alle Arier, Deutsche, aber der Charakter der ganzen Bewegung wurde leider international, und daher ist sie als wurzellos so rasch überwunden worden und hat so wenig Dauerndes geleistet. Die Wut des Judentums gegen die Heimatkunst aber rührt daher, daß diese sich nicht international machen läßt; auch verheißt sie freilich im ganzen ein schlechtes Geschäft; denn Roman-Erfolge wie die Frenssens lassen sich für andere nicht gut ausnutzen und kehren auch nicht so leicht wieder.

So ungefähr habe ich damit wohl die Grundlinien der Entwicklung gegeben, die eine „Geschichte des Judentums in der deutschen Literatur“ innehalten müßte; und auch vielfach angedeutet, worin die Judengefahr für die deutsche Literatur besteht. Da es nur nationale Kunst gibt, nur diese von dauerndem Wert für die Menschheit ist, so muß natürlich der nationale Charakter einer Kunst und Literatur immer nach Kräften rein erhalten werden, und schon damit ist ein Grund zur Abweisung des jüdischen Einflusses gegeben. Aber in der deutschen Literatur ist, weil Arier und Juden so von Grund aus verschieden sind, der jüdische Einfluß auch direkt schädlich. Ich will nicht einmal viel Gewicht auf die alles überwuchernde jüdische Betriebsamkeit legen, obwohl es sicher nicht „normal“ ist, wenn die Söhne des Hauses hinter den fremden Eindringlingen zurückstehen müssen und beispielsweise der eine Ludwig Fulda die Erfolge erntet, die einem Dutzend deutscher Autoren mit dem nämlichen Recht gehörten. Immerhin muß ich denn doch, wie in meiner Literaturgeschichte, feststellen, daß „es im allgemeinen dem deutschen Geiste ebensosehr widersteht, Kunst und Literatur als Geschäft zu treiben, wie es dem jüdischen leicht fällt“, daß die

Übertragung der jüdischen Geschäftsmanieren, der jüdischen Gier nach dem Erfolge auf die Literatur, die seit den Tagen Heines fortwährend im Fortschreiten gewesen ist, sehr ungünstig gewirkt hat, wobei ich den Deutschen übrigens einen guten Teil der Schuld belasse. Viel gefährlicher sind natürlich die angedeuteten zersetzenden Eigenschaften des Judentums, sein Radikalismus, seine Sensationslust, seine Frivolität, seine Eitelkeit, um so mehr, als sie fast nie durch wahrhaft gestaltende Kraft ausgeglichen werden. Einen wirklich bedeutenden Gestalter weist die ganze deutsch-jüdische Literatur nicht auf, selbst Heine, Auerbach, Franzos und Schnitzler sind das nicht, auch sie wirken mehr durch interessante Ansätze, Beleuchtung, Tendenzen, Effekte als durch sorgfältige und gewissenhafte Modellierung. Die Mehrzahl der jüdischen Autoren gehört aber überhaupt zu den reinen Aneignern, Virtuosen, Eklektikern, Machern; wie Heine einst die romantische, nutzt beispielsweise noch Ludwig Jacobowski die spätere deutsche Lyrik aus, singt aber genau wie sein Vorgänger: „Ich bin ein deutscher Dichter". Über den jüdischen Radikalismus brauche ich kein Wort zu verlieren, er beruht auf dem vorherrschenden begrenzten jüdischen Verstand, für den die Imponderabilien gar nicht existieren, und läßt die jüdischen Autoren über die „Aufklärung", die wir Deutschen längst überwunden haben, einfach nicht hinauskommen. So sind die Juden denn im Grunde auch niemals wahrhaft modern, aber sie haben dafür die unausrottbare Sucht nach dem Neuem, die Sensationslust, und ihr zu Liebe ruinieren sie bei jedem Volke und bei jedem einzelnen Dichter die hoffnungsvollen Ansätze ruhiger und sicherer Entwicklung — noch einmal: Qui mange du juif, en meurt, unsere neueste Entwicklung hat sehr viele solcher Literaturleichen durch jüdische Schuld. Die jüdische Frivolität in geschlechtlichen Dingen, die gar nicht zu bestreiten ist, zieht sich von Heine bis zum jüngsten jüdischen Autoren herunter, beruht natürlich auf der orientalischen Herkunft und hat als Korrelat (aber nicht Korrektiv) eine gewisse dekadente „Müdigkeit", die unverständige Deutsche bisweilen für Sittlichkeit halten. Über die jüdische Eitelkeit braucht kaum geredet zu werden; gefährlich wird sie, wenn sie, verletzt, in Haß umschlägt. Dieser jüdische Haß ruiniert dann auch wieder

manche tüchtigen deutschen Autoren, alle Feinde der Juden, indem er sie vornehmlich durch Lügen in ein lächerliches Licht zu stellen versucht. Doch ich will hier nicht die Psychologie der jüdischen Literatur und Literaten geben, die muß der Geschichtschreiber, dem ich die Bahn zu bereiten suche, durch sorgfältige Analyse selbst gewinnen, wobei ihn u. a. Richard Wagners „Judentum in der Musik“ unterstützen mag. Nur einem weit verbreiteten Irrtum will ich noch den Garaus machen, dem, daß die Juden als Vermittler der deutschen Literatur dienten, sowohl draußen wie drinnen. Es sitzen im Auslande ja freilich fast überall deutsche Juden, die über deutsche Literatur schreiben, aber Freunde des Deutschtums sind das sehr selten, und zuletzt dienen sie doch hauptsächlich dem Interesse ihrer Leute. Drinnen aber sind die meisten jüdischen „Vermittler“, die Theaterdirektoren, Theateragenten, Kritiker, sicher viel mehr schädlich als nützlich. Allerdings haben ja die Juden die Nase für das verheißungsvolle Neue, und so haben sie sich auch an unsere Großen, an Wagner, Hebbel usw. heran gemacht. Ich weiß aber nicht, ob sie, selbst wenn sie ehrlich und treu waren, diesen wahrhaft gedient haben. Bei Hebbel pflegt man die Verdienste Felix Bambergs und Emil Kuhs zu rühmen und zu tun, als ob Hebbels Ruhm durch diese beiden geschaffen worden sei. Dem gegenüber ist festzustellen, daß Hebbel bereits berühmt war, ehe er Felix Bamberg kennen lernte, und daß für Hebbels Einbürgerung auf dem Theater Franz Dingelstedt das Meiste getan hat. Bambergs Buch über Hebbel hat diesem eher geschadet als genützt, ist übrigens auch kaum gelesen worden, und die Herausgabe der „Tagebücher“ und des „Briefwechsels“ hat zwar den Bann gebrochen, wäre aber unter allen Umständen gekommen und hätte, von einem Deutschen besorgt, wahrscheinlich eine bessere Ausgabe ergeben. Kuhs Biographie dann ist gewiß äußerst wertvoll, auch ich verdanke ihr sehr viel, aber genützt hat sie Hebbel auch nicht, da sie den angeblich exzeptionellen Charakter seines Wesens und seiner Poesie viel zu stark betonte, das Maßgebend-Deutsche in ihm zum größten Teile übersah. Und wie hier wird es wohl auch in anderen Fällen stehen. Es ist, das wollen wir nicht bestreiten, unter Umständen

erwünscht, daß sich Juden über unsere deutschen Dichter auslassen, wir brauchen dann nicht auf die Urteile unserer europäischen Nachbarn zu warten, aber die letzte Entscheidung steht immer bei uns selber; denn zuletzt kann kein fremdes Volk wissen, fühlen, was uns ein Dichter ist und sein kann. Als schöpferische Kräfte brauchen wir die Juden unbedingt nicht. Heute ist der jüdische Einfluß in unserer Literatur und auf unsere Literatur, niedrig taxiert, etwa zehnmal so stark, wie er von Natur wegen sein sollte, und ihn zurückzudrängen daher die vornehmste Aufgabe der deutschen Schriftsteller der Gegenwart, ja, es ist uns gar nicht übel zu nehmen, wenn wir die jüdischen Herren einstweilen überhaupt vollständig ignorieren, unser Volk immer wieder ermahnen, auf die Juden einfach nicht zu hören — auf die Weise bekommen wir am Ende einmal leidlich normale Verhältnisse zurück. Gewissensbisse, daß wir den Juden vielleicht Unrecht tun, brauchen wir uns durchaus nicht zu machen, ihr Größenwahn ist noch immer so stark, daß er wirklich jede Zurückweisung verdient. So schrieb noch jüngst Konrad Alberti, der doch alle Ursache hätte, den Mund zu halten: „Das Judentum ist ein Element, das kein modernes Volk für den Aufbau einer lebensfähigen Kultur, eines gesunden Wirtschaftslebens entbehren kann. Die Völker wären genötigt, eine Judenauswanderung sogar gewaltsam zu verhindern. Gewisse für das moderne Leben eines Volkes unentbehrliche Eigenschaften sind im erforderlichen Maße nur bei den Juden zu finden, vor allem die starke Ausbildung des kritischen Sinnes. Die Juden sind die geborenen Weltkritiker. Der Jude ist berufen, dem Volke, in dem er lebt, das unerläßliche Maß nationaler Selbstkritik (!) zu geben, dessen ein Volk zu seiner Entwickelung dringend bedarf, soll es nicht in sterile Selbstzufriedenheit, in eine Hypertrophie des nationalen Selbstbewußtseins verfallen, — wie z. B. heut das judenlose Spanien. Kein Volk kann für die Popularisierung großer, von Nichtjuden konzipierter Ideen, für die Umsetzung theoretischer Entdeckungen in die praktische Wertbildung der jüdischen Arbeit entbehren. Der niedere wirtschaftliche Standpunkt, auf dem noch heute trotz der großen Begabungen ihrer Bewohner, Schweden und Norwegen

verharren, ist meines Erachtens ihrem Judenmangel zuzuschreiben. Das Sprichwort hat ganz recht: sie sind das Salz der Erde. Sie sind in angemessener Quantitätsbeimischung jedem Kulturvolk unentbehrlich. Aber wie keine Speise ohne die Beigabe einer gewissen Salzmenge genießbar ist, so ungenießbar erschiene eine Platte, die ganz oder zum größten Teil aus Salz bestände. Ich hege Zweifel an der Möglichkeit eines Judenstaates. Ich bin überzeugt, daß ihm lange Dauer nicht beschieden sein könnte, daß das Leben in ihm unerträglich sein würde. Die Lektüre der Bibel — der historischen Bücher und der Propheten — genügt meiner Ansicht nach, um zu überzeugen, daß das Judentum nie ein Element gewesen ist, das die Fähigkeiten hatte, durch sich selbst einen staatlichen Organismus zu bilden. Die Hauptvorzüge des jüdischen öffentlichen Lebens liegen auf sozialpolitischem Gebiet: der Geist der altjüdischen Sozialgesetzgebung ist an humanitärer Durchbildung unerreicht — und die Propaganda für den Gedanken der sozialen Gerechtigkeit im modernen internationalen Leben ist die schönste Aufgabe des Judentums, die ganz auf alttestamentarischen Überlieferungen ruht." Man sieht, daß Alberti die zersetzenden Eigenschaften einfach als „kritischen Sinn" einschmuggeln will, obschon nicht einmal auf dem engeren Gebiete unserer Literatur ein jüdischer Kritiker von dauernder Bedeutung hervorgetreten ist. Und speziell wir Deutschen haben des echten kritischen Sinns vielleicht schon zu viel. Über die Bedenklichkeit des jüdischen Vermittlungsgeschäftes habe ich schon gesprochen. Was aber das Gerede vom sozialen Sinn der Juden anlangt, so ist das reiner Hohn — wir haben kein Volk, das, trotz seines bekannten Wohltätigkeitssinnes, so antisozial wäre, und es ist übrigens auch festgestellt, daß die altjüdische Sozialgesetzgebung (die jedoch nicht jüdisch, sondern israelitisch war, was geschichtlich einen Unterschied bedeutet) nie in Wirksamkeit getreten ist. Doch man soll solchen jüdischen Selbstruhm nie ernst nehmen: Sind wir Deutschen nicht bis mindestens zum Jahre 1830 vollständig ohne die Juden ausgekommen? Und haben wir nicht bis dahin nach dem fürchterlichen Zusammenbruch des dreißigjährigen Krieges eine Literatur und Philosophie ohnegleichen, an der die

Juden auch nicht den bescheidensten Anteil haben, geschaffen? Haben die Juden ferner etwas zu unserer nationalen Einigung beigetragen? Es dürfte sehr schwer nachzuweisen sein. Aber nach Gründung des Reiches haben sie sich allerdings auf allen Gebieten eingenistet und überall eine unheilvolle Schmarotzertätigkeit entwickelt. Höchstens den Ruhm einiger weniger wissenschaftlicher Leistungen, die aber in der Totalität deutscher Wissenschaft auch nicht viel bedeuten, muß man ihnen zugestehen. Die deutsche Sozialdemokratie hat ja freilich zwei hervorragende jüdische Gründer, aber der soziale Sinn der Marx und Lasalle ist schon manchem sehr problematisch erschienen, und heute repräsentieren die Juden in der Sozialdemokratie sicher nicht das positive, sondern das radikal zersetzende Element. Doch wir sind gar zu weit von der Literatur abgekommen! Hier also sollte man die Juden einfach ignorieren, tun, als ob sie gar nicht da seien. Es wird auch noch so weit kommen. Zweckentsprechender wäre freilich noch eine vollständige Emanzipation aller mit deutscher Kunst und Literatur irgendwie zusammenhängenden Einrichtungen vom jüdischen Gelde.

Druck von Oskar Bonde in Altenburg.

Spamersche Buchdruckerei in Leipzig.

